

THOMAS HVID KROMANN

APPROPRIERING, SYSTEM, BOGOBJEKT

litterære afpersonaliseringsstrategier hos
den danske tresseravantgarde 1964-1970

Ph.d.-afhandling indleveret til Institut for Kultur og Identitet,
Roskilde Universitet i februar 2009

INDHOLDSFORTEGNELSE

Forord	7
Indledning	11
Afhandlingens formål	14
Afhandlingens teser	15
Kontekstualisering	17
Avantgardeforskning	20
Avantgardernes transnationale karakter og netværksstruktur	25
Kolding-skolen	29
Afhandlingens teoretiske grundlag	33
Afhandlingens metode	34
Udvalget af skønlitterære analyseeksempler i afhandlingen	36
Afhandlingens struktur	37
 KAPITEL 1: Den danske tresseravantgarde og afpersonaliseringens poetik	 41
Afpersonalisering i 1960ernes kunst og filosofi	46
Forfatterens død	53
Tresseravantgarden og afpersonaliseringens poetik	64
Afgrænsning af "tresseravantgarden" ift. andre fraktioner i 1960ernes eksperimenterende kunst	66
Demarkationslinjer for tresseravantgarden	68
En avantgardekartografi	71
Den danske tresseravantgardes tidsskrifter	76
<i>ta'</i> : tresseravantgardens tidsskrift par excellence	77
Tidsskrifter og udstillinger	84
<i>'Nielsen' og den hvide verden</i> som poetikalsk materiale	86
Afpersonaliseringens poetik	90
Fire typer afpersonalisering	101
Afpersonalisering som "kunstnerholdning (I/IV)	102
Afpersonalisering som "kompositorisk princip" (II/IV) og som "materialeholdning (III/IV)	104
Den urene litteratur: rent-urent-dikotomien hos den danske tresseravantgarde	105
The Swedish Connection: Hans-Jørgen Nielsens attituderelativisme <i>revisited</i> (IV/IV)	110
 KAPITEL 2: Appropriering	 123
Appropriering anvendt som samlebegreb	124
Appropriering i litteraturen	127
Duchamp & co.	131

Andy Warhols popmaskine	134
Cut-up-teknikken	138
Détournement: at kapre og fordreje det historiske materiale	140
Den danske tresseravantgardes approprieringsstrategier i teorien	144
Den danske tresseravantgardes approprieringsstrategier i praksis	148
Per Kirkebys kopieringsret	149
Bjørn Nørgaards: <i>Sommeren der gik</i> (1971)	152
Hans-Jørgen Nielsen: <i>Diletariatets Proktatur</i> (1969)	158
At træde ind i den rigtige historie	159
Jordklodens præsident sidder fast på den hvide hingst dada	164
Lokaliseringen af de enkelte stykker i <i>Diletariatets Proktatur</i>	167
(Berliner)dada, tresseravantgarde og ungdomsoprør	173
Coda for Baader	179
KAPITEL 3: Systemer og spilleregler	183
Systemdigtning	183
Systemer og spilleregler i 1960erne	186
Debatten om systemer og spilleregler	191
Tentativ terminologisk redegørelse: "system" versus "spilleregler"	195
Systemer	195
Spilleregler	201
Datamaskinen som system	203
Hans-Jørgen Nielsen og Henning Christiansen: <i>informations</i> (1965)	214
Hans-Jørgen Nielsen: <i>"Den mand der kalder sig Alvard"</i> (1970)	221
Romanens struktur	222
Romanens paratekst	231
Romanens sprogmateriale	238
KAPITEL 4: Bogobjekter	247
Bogobjektet mellem litteraturen og billedkunsten	248
Artist's book, livre d'artiste, bookwork, kunstnerbog, bogobjekt?	250
En tentativ typologi til en analyse af bogobjekter	258
Bogobjektets forhistorie i en mediemateriel optik	262
Bogobjektets forhistorie i en kunst- og litteraturhistorisk optik	265
Bogobjektet i 1960erne	270
Bogobjektet i Danmark i 1960erne	271
De tomme bøger	278
Hvad er en tom bog?	283
K. J. Almqvist: en dansk pioner	287
Receptionen af de tomme bøger i 1960erne	293
Tomme bøger, tomme billeder, tomme musikstykker	295
Parametre for tomme bøger	300
Vagn Steen: <i>Skriv selv</i> (1965)	302
Demokratiseringen af digtet	307
Den manglende demokratisering?	311

Hans-Jørgen Nielsen: <i>vedr. visse foreteelser/en hvidbog</i> (1967)	314
<i>vedr. visse foreteelsers</i> receptionshistorie	318
At skabe en ramme for hvidheden	320
Materialitet versus zen i <i>vedr. visse foreteelser</i>	324
Per Kirkebys blå trilogi (1965-69)	331
Per Kirkeby: <i>Blå, 5</i> (1965)	333
Per Kirkeby: <i>Blå, tid</i> (1968)	338
Per Kirkeby: <i>Blå, ornament</i> (1969)	342
 KAPITEL 5: Tresseravantgardens omkalfatring	
og opløsning omkring 1970	351
Politiseringen af det æstetiske felt i 1968	353
Offset-filosofien hos den danske tresseravantgarde	359
Det snotforvirrede møgblad <i>MAK</i> (1969-70)	365
En pose med hvad-som-helst af hvem-som-helst: tidsskriftet <i>ta' BOX</i> (1969-70)	374
 Konklusion	387
Afhandlingens forskningsbidrag	389
Forskningsperspektiver	391
 Resumé	394
Summary	396
Litteratur	398
Appendiks	421

FORORD

Afhandlingen *Appropriering, system, bogobjekt. Litterære afpersonaliseringsstrategier hos den danske tresseravantgarde 1964-1970* er skrevet i perioden 2004-2008 på Institut for Kultur og Identitet, Roskilde Universitet.

Først og fremmest vil jeg takke mine to vejledere, lektor Charlotte Engberg fra Roskilde Universitet og lektor Tania Ørum fra Københavns Universitet, for inspirerende vejledning og givtige diskussioner undervejs. Tak til danskkolleger og medstipendiater på Institut for Kultur og Identitet, RUC. Tak til de øvrige medlemmer af *The Nordic Network of Avant-Garde Studies*, der til konferencerne rundt omkring i Norden, har været med til at udvide den teoretiske og geografiske horisont. Endvidere tak til Jakob Stærmose (Borgens forlag), Max Ipsen, Morten Thing og Stefan Kjerkegaard for hjælp. Tak til Lars Haastrup og Gudrun Haastrup for korrekturlæsning og tak til Anne Houe for hjælp med omslag.

I forbindelse med kapitlet om bogobjekterne skal der rettes en tak til personalet på Museum of Modern Arts' bibliotek i New York, hvor jeg i april-maj 2007 havde fornøjelsen af at udforske noget af deres monstrøse samling af *artists' books*. En særlig tak for deres imødekommenhed og generøse lyst til at dele ud af deres viden skal gå til Leif Eriksson (Swedish Archive of Artists Books) og Anne Møeglin-Delcroix (l'Université de Paris I-Sorbonne).

Som led i arbejdet med afhandlingen eller med artikler, der har udgjort forarbejder til afhandlingen, har jeg været i kontakt med flere kunstnere og forfattere samt en enkelt forlægger, der alle beredvilligt tog sig tid til at svare på mine spørgsmål om stort og småt, hvorfor en stor tak skal gå til Vagn Steen, Per Kirkeby, Bjørn Nørgaard, Claus Clausen, Steffen Hejlskov Larsen, Svend Åge Madsen og Eric Andersen.

Endelig vil jeg gerne takke Eva for sin entusiasme gennem hele processen samt en tak til Aviaja og Sixten, der næppe har fremskyndet arbejdsprocessen, men utvivlsomt forskønnet den.

En del af afhandlingen er i perioden for dens tilblivelse blevet trykt som artikler, omend de i afhandlingen i varierende grad fremtræder omarbejdede i forhold til afhandlingens specifikke kontekst.

Kapitel 1: Analysen af *informations* (1965) står trykt som "En eksemplarisk lavspændthed.

Om Henning Christiansen og Hans-Jørgen Nielsens *informations* (1965), bl.a." i *Henning Christiansen. Fluxus, fluxid, fluxyl* (red. Karin Hindsbo), Borgens forlag, 2009 (in press).

Kapitel 3: Datamaskinepoesiens historie står trykt i "Ingens boogie-woogie? Fra 1960ernes datamaskinepoesi til nutidens computerpoesi" i *Passepartout* nr. 27, 2007, pp. 164-179.

Kapitel 4: Versioner af bogobjektets forhistorie står i hhv. "Ulykkelige readymades, zenbuddhistiske bønnebøger, sandpapirbeklædte memoirer etc. En lille indkredsning af bogobjektets historie" i litteraturfestivalkataloget *Verbale Pupiller*, Århus, september 2007, pp. 1-12, og "Litteraturens dobbelte statsborgerskab. En refleksion over fænomenet "kunstnerbog" i anledning af udgivelsen af Martin Larsens *Monogrammer*" i *Kritiker* nr. 10, Stockholm, 2008.

Kapitel 5: Forarbejdet til dette kapitel udgøres af artiklerne "Politiseringen af billedkunsten og litteraturen omkring 1968" i *Den blå port* nr. 76, 2007, pp. 80-85, og "Mellem avantgardekunst og revolte. *ta'* 6 1/2 som eksempel" i *Passage* nr. 53, 2005, pp. 57-65. Endvidere står udvidede versioner af tresseravantgardens tidsskriftshistorie i hhv. "'Vi dropper ud af det fine tidsskriftsrace, tager den med ro, ser os omkring, laver vore ting (selv), ok?' Om det kortlevende, ustabile, ahierarkiske og kompilatoriske tidsskrift *ta' BOX* (1969-70)" og "Et snotforvirret møgblad hinsides den borgerlige dannelse og den akademiske rimeligheds spilleregler. Tidsskriftet *MAK* (1969-70) kilet ind mellem de eksperimenterende tressere og de politiserede halvfjerdser". Begge artikler står trykt i *OEI* nr. 33-34-35, Stockholm, 2007, hhv. pp. 490-499 og pp. 507-520.

I afhandlingen citeres der fra og refereres til et betydeligt antal af Hans-Jørgen Nielsens artikler fra aviser og tidsskrifter i perioden 1965-1970. Af hensyn til overskueligheden er kun de anvendte Nielsen-artikler, der *ikke* indgår i antologien *Nye sprog, nye verdener* (2006), opgivet på litteraturlisten. Artiklernes oprindelige udgivelsesdato og trykkested bliver dog opgivet ifm. den konkrete brug. Essaysamlingen '*Nielsen*' og *den hvide verden* (1968) er anført på listen over sekundærlitteratur, men når der citeres fra essaysamlingen, henvises til *Nye sprog, nye verdener*, idet hele '*Nielsen*' og *den hvide verden* (bortset fra et par replikdigte) er opsamlet i Nielsen (2006).

Når der i afhandlingen henvises til Ørum (2009), så er det i realiteten kun en reference til det udkast af bogens første tredjedel af Tania Ørums *De eksperimenterende tressere*, som jeg fik

lov til at læse i sommeren 2008. Bogen er ikke udkommet ved afhandlingens indlevering, og det har derfor ikke været muligt at citere konkrete formuleringer, men kun at parafrasere.

I afhandlingen markeres overgange fra kapitlernes teoridele til værkanalyser med en asterisk (*), på samme vis adskilles værkanalyserne indbyrdes fra hinanden.

København/Roskilde, februar 2009

Thomas Hvid Kromann

INDLEDNING

”[Kunsten] er i ekstrem grad blevet afpersonaliseret og umetafysisk: Den personlige håndskrift, budskabet og alt det er helt forsvundet i kæmpeformater og helt perfekte overflader præget af næsten industriel finish. Her er kunstneren ikke mere en seer, men en helt anonym frembringer af ting“, skriver Hans-Jørgen Nielsen i artiklen ”Adskilligt på foranledning af Documenta 4” i *Louisiana Revy* nr. 3 i 1968 (Nielsen 2006: 210).

Nielsens beskrivelse af det anti-gestiske, de store formater og den industrielle finish i reportagen fra Documenta 4 i Kassel dækker først og fremmest kunstnere som Donald Judd, Dan Flavin og Robert Morris, dvs. hovedaktører i den amerikanske minimal art. I et større perspektiv finder man dog en tilsvarende *afpersonalisering* i 1960ernes øvrige eksperimenterende kunst og litteratur.

”Afpersonaliseringen” finder sted inden for alle kunstarter i 1960erne, men afpersonaliseringen kan ikke syntetiseres til ét eller få stiltræk, idet den varierer afhængig af de kunstartspecifikke betingelser og afhængig af den enkelte kunstner. Fællestræk er dog opgøret med en romantisk kunstneropfattelse til fordel for en mere håndværksmæssig og materialeorienteret tilgang. Det enkelte værk er ikke en kunstners subjektive og ekspressive udtryk, men snarere en programmatisk non-ekspressiv og i vidt omfang anonymiseret, anti-illusionistisk og ahierarkisk materialeorganisering. En forskydning fra subjekt til objekt, en forskydning fra betydning til form, dvs. fra indhold til overflade, en forskydning fra subjektiv komposition til anvendelse af systemer og spilleregler, hvilket i vidt omfang reducerer den subjektive påvirkning af slutresultatet. Endvidere betegner afpersonaliseringen tillige en non-essentiell subjektopfattelse, der i et vist omfang skal ses i sammenhæng med udviklingen inden for kunstarterne.

Den amerikanske kunstkritiker Barbara Rose lancerer i artiklen ”A B C Art”, der bliver trykt i tidsskriftet *Art in America* i 1965, ideen om en fælles ”sensibilitet”¹ for perioden. ”Afpersonaliseringen” udgør i min anvendelse en fællesnævner for denne nye sensibilitet. I

¹ I kapitel 1 bliver den flertydige anvendelse af ordet ”sensibilitet” analyseret. Her skal ”sensibilitet” tentativt forstås som ”tidsånd”.

essayet, der er et af de første grundige forsøg på at beskrive den minimalistiske kunsts opståen, peger Rose på periodens fælles "sensitivity" frem for dets "style" (Rose 1995: 280-281). Sensibiliteten spænder så at sige over de stilistiske divergenser i f.eks. popkunsten og den minimalistiske kunst. Rose betoner i dette essay, at en væsentlig del af den fælles sensibilitet udgøres af tanken om afmytologiseringen af kunstneren og kunstværket. En tilsvarende forestilling om periodens fælles sensibilitet formuleres i Susan Sontags indflydelsesrige essaysamling *Against Interpretation* (1966).

Parallelt med denne afpersonaliseringstendens inden for kunstarterne, finder man forestillingen om "subjektets død" i fransk humanvidenskab i 1960'erne. I et mere afgrænset litterært perspektiv formuleres ideen om "forfatterens død", hvori der med væsentlige og diskursskabende bidrag fra Roland Barthes og Michel Foucault formuleres voldsomme angreb på forfatterfunktionen.

I Danmark finder man i anden halvdel af 1960'erne tilsvarende eksperimenter med afpersonalisering inden for billedkunsten, skulpturen, musikken og litteraturen. Termen "afpersonalisering" låner jeg (et valg, hvis implikationer analyseres i kap. 1) fra Hans-Jørgen Nielsens programskrift "What's happening, baby?", der står trykt i tidsskriftet *ta'* nr. 1, 1967. Nielsen nævner "afpersonalisering" sammen med en række andre termer (bl.a. anonymitet og spilleregler), der har affinitet til "pop- og hard edge-maleri, [...] visse nyere musik- og skulpturformer [og] konkret poesi og litterære udtryk" (Nielsen 2006: 28). Her bekræftes tydeligvis Barbara Roses tanke om en fælles sensibilitet for perioden. Anvendeligheden af termen "afpersonalisering" består for mig at se i, at termen på den ene side er knyttet til periodens tværæstetiske eksperimenter og kan findes i skrifter af den danske tresseravantgarde, men på den anden side i at termen ikke restløst er defineret og bundet til en specifik anvendelse eller knyttet til en specifik kunstart.

Den danske tresseravantgardes afpersonaliserende praksis kan betragtes som både inspireret af og i dialog med samtidens internationale avantgardebevægelser, men den bør også anskues som en selvstændig enhed. Inden for skønlitteraturen kan den danske tresseravantgardes eksperimenter beskrives som en grundlæggende og radikal afmytologisering af den suveræne og originale Forfatter og af Værket som et afrundet, 'dybt', udtryksfuldt og originalt udtryk for denne Forfatters hensigter. Afpersonaliseringen sker tillige gennem en

accentuering af sprogets non-referentielle, non-ekspressive og flade materialekarakter; gennem en appropriering af fremmed sprogmateriale samt gennem anvendelsen af spilleregler, skabeloner og systemer til strukturering af sprog materialet. Denne praksis har ofte et tværæstetisk islæt qua værkernes hybride form eller qua anvendelsen af såkaldt 'materialefremmede' teknikker, der er lånt fra en anden kunstart eller fra et givent system af f.eks. matematisk karakter.

Eksperimenterne med afpersonalisering i 1960'erne finder sted inden for en kort årrække, idet de, med forbehold for små forskydninger inden for de enkelte kunstarter, indledes omkring 1964 og kulminerer i 1968, hvorefter der sker en udfasning frem til årtiets afslutning, og det er bestemmende for afhandlingens tidsmæssige afgrænsning (1964-1970). Afhandlingen er således ikke et periodestudie eller et forsøg på at give et udførligt og repræsentativt blik over hele 1960'ernes litteratur og kunst eller bare den unge kunstnergeneration. I afhandlingen analyseres derimod en afgrænset enhed, der navngives som "dansk tresseravantgarde", en enhed, der kan lokaliseres i en række værker, tidsskrifter, grupperinger m.v. Denne afgrænsede enhed skal dog ikke forstås som en fuldstændig homogen gruppe med "afpersonalisering" som fællesnævner. "Afpersonalisering" udgør snarere en ramme, der skal udforskes i sin specifikke fremtræden og med blik for de større eller mindre divergencer, der måtte befinde sig internt i den danske tresseravantgarde.

Den nok vigtigste årsag til kortvarigheden af dette momentum (1964-1970) er den politisering af litteraturen og kunsten, der iværksættes som følge af ungdoms- og studenteroprøret. Man finder en parallel udvikling i udlandet, hvor fremstormende kunstretninger som popkunsten og den minimalistiske kunst efter 1968 i vidt omfang bliver afskrevet som en kritikløs affirmation af den kapitalistiske samfundsorden. Documenta 4, hvorfra Hans-Jørgen Nielsen beretter om bl.a. de nye, afpersonaliserede kunstformer, betegner en kulmination for just popkunsten og minimal art, men udstillingen i Kassel bliver også et tydeligt varsel om disse kunstformers kommende fald: Åbningsceremonien bliver saboteret af en happening, og der er talrige protester mod den kunst, der bliver betragtet som gennemsyret af borgerskabets værdier og friktionsløst fungerende som varer i et kapitalistisk system. Nielsens artikel "Adskilligt på foranledning af Documenta 4" er (som ordene "adskilligt" og "på foranledning af" allerede antyder) et forsøg på skrive sig frem til en statusopgørelse. Marcel

Duchamp, faderfiguren til mange af de repræsenterede kunstformer ved Documenta 4, er død dagen før Nielsens afrejse til Kassel. Dette dødsfald udgør således et oplagt startpunkt for en beskrivelse og diskussion af de nye kunstformer i lyset af den tiltagende politisering, der (dette aspekt indgår dog ikke eksplicit i Nielsens artikel) efterhånden udmønter sig i en kritik af Duchamp, idet Duchamp nok problematiserer kunstnerens og kunstværkets originalitet, men ikke formulerer en eksplicit kritik af, endsige et alternativ til det eksisterende kapitalistiske samfund. Årene 1968-1970 betegner det omtrentlige slutpunkt for tresseravantgardens afpersonaliserende praksis, der stopper eller forskydes – en forskydning, der enten sker som led i en mere direkte samfundsintervenierende kunstnerisk strategi eller som en politisk aktivisme helt hinsides kunstens sfære.

Afhandlingens formål

Formålet med afhandlingen er at analysere, hvordan og i hvilket omfang "afpersonaliseringsstrategier" anvendes i den danske tresseravantgardes kunst. Undersøgelsens væsentligste genstandsfelt er litterært, men ikke afgrænset til en enkelt genre, idet det omfatter en række romaner, pamfletter og bogobjekter fra perioden 1964-70. De litterære værker bliver analyseret i tæt sammenhæng med det tværæstetiske miljø, som værkerne udspringer af, og disse litterære eksperimenter vil helt overordnet blive betragtet i en tværæstetisk og transnational² kontekst. Formålet med denne udvidede kontekst er et modsætningsforhold mellem på den ene side den litteraturhistoriske reception af disse værker, en reception, der er forankret i en national og litterær kontekst, dvs. med en betydelig accentuering af interne relationer mellem generationer i den *danske litteraturhistorie* og på den anden side værkerne, der udspringer af et miljø, der er udpræget tværæstetisk og transnationalt orienteret.

Jeg vil endvidere undersøge, hvorvidt og i givet fald hvordan de litterære eksperimenter kan antage samme radikale afpersonaliserede form som de øvrige kunstarter, og hvordan

² En 'transnational' kontekst betyder, som det også forklares senere i indledningen, at den danske tresseravantgarde bedst kan forstås i kraft af deres interaktion med eller inspiration fra parallelfænomener på tværs af landegrænserne. Der er ikke tale om (som når man f.eks. taler om 'transnationale virksomheder'), at disse er 'hjemløse' (dvs. uden et nationalt tilhørsforhold) og f.eks. opererer på en flerhed af niveauer hinsides landegrænserne. Den danske tresseravantgarde er netop 'dansk', dvs. situeret på dansk grund, men kan bedst forstås i både en dansk og en transnational kontekst.

teknikkerne lader sig forskyde fra én kunstart til en anden. Endvidere er formålet at undersøge de teoretiske forudsætninger for afpersonaliseringen samt at pege på mulige interne divergenser i det teoretiske grundlag gennem en læsning af tresseravantgardens tidsskrifter og manifeste.

Afhandlingens teser

Afhandlingen er baseret på fem teser, der hænger indbyrdes sammen og udgør præmisserne for afhandlingen, omend de ikke gennemstrukturerer den. For det første: *Den del af den eksperimentelle kunst i 1960erne, hvis knopskydninger er tidsskrifter som ta', MAK m.fl. eller grupperinger som Den Eksperimenterende Kunstscole, kan betegnes som en dansk 'tresseravantgarde'.* Eksperimenterne skal betragtes som en dialog med ikke kun 1910ernes og 1920ernes avantgardeeksperimenter, men også med 1960ernes udenlandske avantgardebevægelser så som minimal art, popkunst, konkretpoesi m.m.³

Den anden tese: *Den danske tresseravantgardes eksperimenter udgår fra en transnational og tværæstetisk kontekst.* Såfremt der er tale om en dansk tresseravantgarde, hvilket jeg antager i den første tese, bør man ikke udelukkende anskue dennes eksperimenter i en national (dansk) og litterær sammenhæng, hvilket hidtil har været tilfældet, typisk som "systemdigtning".⁴ Avantgardebevægelserne inklusive den danske tresseravantgarde er ifølge nyere avantgardeteori⁵ konstitutivt transnationale og tværæstetiske, og det har betydet, at en række eksperimenter inden for alle kunstarter, der betragtes i et nationalt perspektiv fremstår isolerede eller mærkværdige, med fordel kan lade sig analysere i et transnationalt og tværæstetisk perspektiv. Ser man på Hans-Jørgen Nielsens essaysamling *'Nielsen' og den hvide verden* (1968), en af tresseravantgardens væsentligste teoretiske manifestationer, er den internationale orientering og kontekst krystalklar.⁶ Men denne internationale orientering, som Nielsen deler med de andre i tresseravantgarden, står som nævnt i et vist omfang i kontrast til

³ En afgrænsning af den danske tresseravantgarde i forhold til andre eksperimentelle fraktioner i Danmark foretages i kap. 1.

⁴ Jfr. bl.a. *Danske digtere i det 20. århundrede*, bind 5 (1982), *Dansk litteraturhistorie*, bind 8 (1985), *Danske digtere i det 20. århundrede*, bind 2 (2000), *Hovedsporet* (2005), *Dansk litteraturs historie, 1960-2000* (2007) m.fl.

⁵ Jfr. bl.a. Berg (2000) og (2005), Bäckström (2005), Beyme (2005) og (2007).

⁶ Tilsvarende i Nielsen-antologien *Nye sprog, nye verdener. Udvalgte artikler om kunst og kultur* (2006), hvor en række tidligere ikke opsamlede artikler og essays fra 1960erne er inkluderet.

den nationale litteraturhistorieskrivning, der efterstræber en national udviklingslogik inden for litteraturen, hvilket betyder, at en anelig del af konteksten ikke medtages.

Den tredje tese: *Den danske tresseravantgardes værker fra 1964-1968 og (omend i et mere begrænset omfang) fra 1968-70, kan på lige fod med en række af de udenlandske avantgarders værker beskrives som forskelligartede resultater af en 'afpersonaliserende' praksis.* Denne afpersonaliserende praksis er forankret i tresseravantgardens tværæstetiske miljø, og disse kunstneriske teknikker kan i et vist omfang forskydes fra en kunstart til en anden. "Afpersonalisering" afgrænser genstandsfeltet i afhandlingen. Begrebet er dog ikke begrænset til litteraturen, idet begrebet ikke per se er bundet til litteraturen eller skriftbårne former, men findes anvendt som praksis i og på tværs af de øvrige kunstarter.

Den fjerde tese: *Den danske tresseravantgarde er organiseret som et ahierarkisk netværk, hvor centrale knudepunkter er manifesterne og tidsskrifterne.* Avantgardernes historie er i udpræget grad en manifest- og tidsskriftshistorie, hvorfor ikke kun kunstværkerne, men i lige så høj grad manifesterne og tidsskrifterne er væsentlige for forståelsen af avantgardens projekter og netværk. Tidsskrifter som *ta'*, *ta' BOX*, *MAK* m.fl. indgår derfor som selvstændige analyseobjekter i afhandlingen og ikke kun indirekte gennem enkelte artikler hentet fra disse.

Den femte og sidste tese: *Det traditionelle litteraturhistoriske perspektiv er for snævert, idet resultatet bliver, at en række af den danske tresseravantgardes litterære eksperimenter bliver misforståede, isolerede eller udgrænsede.* Et væsentligt eksempel er "bogobjekterne", der udspringer af tresseravantgardens tværæstetiske miljø. Termen "bogobjekter" dækker ikke såkaldte "kombinationsværker",⁷ hvor der er et sammenspil mellem tekst og illustration, men derimod en langt mere radikal form, hvor tekst og illustrationer udgør et uadskilleligt koncept. Disse værker lader sig med fordel analysere med udgangspunkt i teoridannelsen omkring bogobjekter (jfr. kap. 4) frem for det litterære perspektiv. Ligeledes kan man, jfr. det transnationale aspekt, med fordel betragte de enkelte danske bogobjekter i lyset af en udenlandsk tradition, der giver en anden og mere substantiel kontekst end den nationale og litterære vinkel.

⁷ Elf (2006).

Kontekstualisering

Genstandsfeltet er 'afpersonalisering' som teori (i manifeste, programartikler m.m.) og som litterær praksis (de skønlitterære værker). Den overordnede metodisk-teoretiske vinkel er en bredere og international kunst- og litteraturhistorisk kontekstualisering, der suppleres af en række nærlæsninger af afhandlingens analyseobjekter.

Tekst og kontekst-diskussionen er velkendt i litteraturhistorieskrivningen og litteraturanalsen. Diskussionen kan betragtes som en stadig kamp mellem indbyrdes forskelligartede positioner, der fremhæver teksten som en relativt autonom størrelse,⁸ eller peger på teksten som del af en større (det være sig historisk, biografisk, socialhistorisk, intertekstuel m.m.) kontekst.⁹

Det er synspunktet i denne afhandling, at de skønlitterære værker ikke er transhistoriske størrelser, men derimod litterære artefakter, der med fordel kan læses i forhold (men selvsagt ikke reduceres) til den helt specifikke historiske kontekst som værkerne opstår inden for. Kontekstualiseringen i afhandlingen foregår konkret på to i vidt omfang sammenhængende niveauer: 1) den danske tresseravantgardes konkrete konfigurationer og 2) en mere overordnet international og tværaestetisk anlagt kunst- og litteratur.

Den danske tresseravantgardes konkrete konfigurationer skal her forstås som den danske tresseravantgardes tekster og værker, men også det ahierarkiske netværk, som disse tekster og værker produceres inden for. Et netværk, hvor vigtige knudepunkter er tidsskrifterne og de konkrete kunstneriske grupperinger, men også centrale enkeltpersoner. Det undersøges under hvilke omstændigheder og i hvilken form 'afpersonaliseringen' formuleres inden for disse rammer. Materialet til denne undersøgelse er fortrinsvist tekster og værker (herunder også værker fra de øvrige kunstarter) fra perioden, men også retrospektive betragtninger fra medlemmer af den danske tresseravantgarde. Herudover inkluderes værkernes receptionshistorie i form af såvel den samtidige reception (anmeldelser af værker i tidsskrifter og dagblade, polemikker m.m.) som den senere litteraturhistoriske reception. Endelig anvendes

⁸ Jfr. den russiske formalisme, fransk strukturalistisk semiologi, nykritik og dekonstruktion.

⁹ Jfr. bl.a. en marxistisk og ideologikritisk litteraturhistorieskrivning. Man kunne også nævne New Historicism, receptionshistorie, intertekstualitetsforskning, minoritetslitteraturhistorier samt nyere eksempler på retninger, hvor konteksten spiller en væsentlig rolle, som bl.a. editionsfilologien og textsociologien. En redegørelse for disse retningers indbyrdes forskelle falder uden for denne afhandlings rammer.

der, omend i et mere beskedent omfang, interviews med flere af de medlemmer af tresseravantgarden, der endnu er i live.

Et andet vigtigt punkt i denne kontekstualisering er både de helt konkrete forbindelser til de udenlandske avantgarder samt inspirationen fra og/eller paralleller med disse. Det gælder både ift. de konkrete konfigurationer, men også ift. afhandlingens analyseobjekter. Det kan både dreje sig om en konkret og verificerbar påvirkning og det kan være en sandsynlig påvirkning, der ikke lader sig verificere. Det kan også dreje sig om f.eks. et værk, der efter min opfattelse repræsenterer et parallelt projekt, der hverken er udtryk for en sandsynlig påvirkning eller verificerbart, men som alligevel kan kaste nyt lys på det danske analyseobjekt.

Afhandlingens kontekstualisering sker altså helt overordnet inden for rammerne af kunsten og litteraturen. Man kan dog vanskeligt se bort fra, at udviklingen inden for kunsten i årene 1964-70 ikke kan betragtes uafhængigt af samfundsudviklingen (den politiske, økonomiske, teknologiske udvikling m.m.). Særligt året 1968 udgør en central markør: Politiseringen af det æstetiske felt (der både sker udefra og indefra feltet) problematiserer og delvist resulterer i en opløsning af feltets autonomi. Dette aspekt udfoldes i kapitel 5, men afhandlingens hovedfokus er kunstfeltet og mere specifikt "afpersonaliseringen".

De skønlitterære analyseobjekter i afhandlingen udgør ikke blot et udifferentieret eksempelmateriale ift. denne afpersonaliseringsproblematik. Der er heller ikke tale om, at anvende værkerne som dokumenter på lige fod med andre (litteraturhistorien afløst af f.eks. kultur- eller socialhistorie).¹⁰ Værkerne inkluderes tværtimod i deres egen ret (i kraft af deres litteraritet, hvor hybridiseret denne end måtte være) og behandles i form af udfoldede værkanalyser.

En kontekstualisering som den ovenfor beskrevne kan formentlig være givtig for alle typer litteratur, men den er særlig vigtig i forbindelse med den danske tresseravantgarde.¹¹ Nyere avantgardeforskning har (jfr. senere i indledningen) peget på, at avantgarderne er konstitutivt

¹⁰ Et kritikpunkt af f.eks. New Historicism har været, at de skønlitterære værker bliver placeret som del af en historisk kontekst (i en analyse af en given epokes diskurser), men uden blik for værkernes 'litteraritet', dvs. deres specifikke fremtrædelsesform som litteratur. Generelt kan man også se en forskydning fra litteraturstudier til kulturstudier (Cultural Studies), hvor litteraturen forsvinder i ren kulturhistorie og et bredere tekstbegreb.

¹¹ Spørgsmålet om nationallitteraturens internationalitet er, jfr. Schöning (2000), en interessant problemstilling for litteraturen generelt set. Forskellen er, at hos avantgarderne er denne transnationalitet et konstitutivt vilkår, jfr. Berg (2000). Det konkrete analysearbejde indbefatter et væld af aspekter, der fordrer en nødvendig klarlæggelse af, om det er litteraturen eller konteksten som denne litteratur indgår i, der er det centrale.

transnationale, hvorfor også den danske tresseravantgarde kun vanskeligt kan forstås i forhold til en lokal dansk litteraturhistorisk kontekst. En anke mod dansk litteraturhistorieskrivning i forbindelse med den danske tresseravantgarde er, at de tværæstetiske og transnationale aspekter i vidt omfang lukkes ude til fordel for en mere begrænset vinkel, hvor tresseravantgarden (som oftest i en reduceret litterær udgave: f.eks. "systemdigtningen") låses fast i et opgør med den forrige generation (in casu: den såkaldte konfrontationsmodernisme). Dansk litteraturhistorieskrivnings problemer i denne forbindelse er, hvis det skal spidsformuleres 1) den nationale orientering, der ofte kontrasterer værkernes og bevægelsernes faktiske internationale orientering, 2) litteraturhistoriens litterære fokus, der skaber vanskeligheder i receptionen af de tværæstetiske eksperimenter, der som følge heraf udgrænses eller misforstås¹² og 3) litteraturhistoriens grad af *historie*, dvs. en sammenhængende narrativ, der netop privilegerer sammenhængen mellem de enkelte dele, og hvor et brud bliver konciperet inden for rammerne af denne overordnede narrativ, hvilket kan resultere i en forvrængning af de faktiske forhold.¹³

Kontekstualiseringen af den danske tresseravantgarde i forhold til tværæstetiske og transnationale aspekter kan derimod skabe nye og interessante sammenhænge, hvilket skal demonstreres i afhandlingen. Det kan være i forhold til danske eksperimenter med bogmediet, der kan aflokkes afgørende nye betydninger gennem sammenligningen med parallelle udenlandske eksempler og gennem anvendelsen af teoridannelsen omkring bogobjekter (kap. 4). Det kan være i forhold til et kanoniseret dansk fænomen som attituderelativismen, der med fordel kan kontekstualiseres i forhold til en international sammenhæng (kap. 1). Eller det kan være et relativt uopdyrket felt som tresseravantgardens tidsskrifter, hvor især *ta' BOX* kan placeres som del af en international *assembling*-praksis frem for at udgøre en kuriositet (kap. 5).

¹² Eksempler kunne her være bogobjekterne og den konkrete poesi.

¹³ I en af de senest tilkommende litteraturhistorier *Dansk litteraturs historie 1960-2000* (2007) lyder det eksempelvis, at tidsskriftet *MAK* er "systemdigtningens eget organ" (p. 203). *MAK* er imidlertid ikke systemdigtningens eget organ, idet kun et fåtal af artikler i tidsskriftet har dette som sit emne (jfr. kap. 5). Dybt problematisk er det, når der endvidere refereres til en erindringsartikel af Hans-Jørgen Nielsen ("Gruppebillede fra 60erne"), hvoraf det indirekte skulle fremgå, at tresseravantgarden "definerede sig selv i opposition til den etablerede kunst, der indbefattede den modernistiske lyrik og dens kritikere som Torben Brostrøm og Niels Barfoed" (p. 204). Hverken den modernistiske lyrik, Brostrøm eller Barfoed nævnes imidlertid i dette essay, der snarere betoner forbindelserne til og udvekslingerne med udlandets avantgarder. Ser man på *ta'*, er der også her tale om en helt anderledes international orientering mod et bredere tværæstetisk felt.

To konsekvenser, der ikke nødvendigvis udelukker hinanden, kan drages af dette: Enten at litteraturhistorieskrivningen i forbindelse med (bl.a.) den danske tresseravantgarde inddrager en bredere transnational og tværæstetisk kontekst, hvilket komplicerer en lineær fortælling – uden dog nødvendigvis at resultere i en postmoderne litteraturhistorie kendetegnet af alinearitet, centrumløshed og brud. Eller at dele af tresseravantgardens historie skrives ud af litteraturhistorien og ind i en avantgardernes kulturhistorie.¹⁴

To markante tendenser af litteraturhistoriografisk art, der har gjort sig gældende siden 2000, er relevante i forbindelse med denne problematik: Dels en fornyet forskning, både nationalt og internationalt, inden for avantgarderne, dels Kolding-skolens kritik af den såkaldte "modernismekonstruktion". I det følgende skal disse teoretiske positioner skitseres med henblik på at klarlægge positionernes relevans for afhandlingen.

Avantgardeforskning

I afhandlingen anvendes termen "dansk tresseravantgarde". En helt præcis afgrænsning foretages i kapitel 1, men termen kan, hvis man skal gøre det kort, siges at dække avantgardebevægelser i Danmark i 1960erne, der på forskellig vis genopdager de tidlige avantgarder,¹⁵ og i en revideret form genoptager (dele af) deres strategier. Eksperimenterne hos den danske tresseravantgarde kan anskues som en selvstændig udvikling på egne præmisser, men eksperimenterne kan med fordel også paralleliseres med de samtidige udenlandske eksperimenter, dels fordi der i en del tilfælde er en direkte korrespondance mellem de forskellige landes avantgarder, og dels fordi de er del af periodens fælles sensibilitet.

I nærværende afhandling vil jeg arbejde med tre, i vidt omfang sammenhængende, aspekter af nyere avantgardeforskning, nemlig påpegningen af 1) avantgardernes heterogene projekt, 2) avantgardernes netværksstruktur og 3) avantgardernes transnationale karakter.

¹⁴ I Perkins (1992) beskrives således litteraturhistorieskrivningens umulighed, idet den enten fortaber sig i en uholdbar narrativ eller en encyklopædisk ophobning af detaljer og oplysninger. At den imidlertid alle problematikker til trods er en nødvendighed, står klart for Perkins.

¹⁵ De mest synlige genopdagelser er præsentationerne, f.eks. Hans-Jørgen Nielsens "Avantgarde-information" i *Information* d. 3. april 1967, hvor tyske og amerikanske avantgardebevægelser beskrives, eller "Dada Litteratur" i *Information* d. 22. marts 1967, hvor dadaismen præsenteres. 1910ernes og 1920ernes avantgarder indgår desuden, på lige fod med samtidige bevægelser, i *'Nielsen' og den hvide verden* (1968). I *Systemdigningen* (1971) beskriver Steffen Hejlskov Larsen de tidlige avantgardebevægelser som en del af forudsætningerne for 1960ernes eksperimenterende litteratur.

Nyere international avantgardeforsknings forskelligartede teoretiske tilgange og varierede interessefelter kan ikke sammenfattes under ét, men ét fællestræk kan de dog siges at have: opgøret med Peter Bürgers receptionshistorisk yderst vigtige *Theorie der Avantgarde* (Bürger 1974). En forskning inden for avantgarden synes at implicere en, ofte længere, forudgående diskussion med Bürgers kritik af den, i en Bürgersk optik, regressive neoavantgarde.¹⁶ I nærværende afhandling skal Bürgers hovedpointer blot resumeres, idet en analyse af avantgardebegrebets receptionshistorie falder uden for denne afhandlings rammer. I *Theorie der Avantgarde* omdefineres avantgardebegrebet fra begrebets hidtidige relationelle (og etymologisk afledte) karakter, nemlig avantgarde som "fortrop" for det, der kausalt følger efter,¹⁷ til i stedet at udgøre en specifik og historisk situeret gruppering, nemlig 1910ernes og 1920ernes "historiske avantgarde". Denne historiske avantgarde er kendetegnet ved sit kritiske potentiale og sine utopiske bestræbelser, idet den historiske avantgarde formulerer en skarp kritik af samfundet i almindelighed og af kunstinstitutionen i særdeles med henblik på at ophæve (dvs. integrere) kunsten i livspraksis. Heroverfor står 1960ernes avantgarde, i Bürgers terminologi: neoavantgarden, der forråder de oprindelige utopiske intentioner ved mere harmløst at producere institutionskritisk kunst, der immervæk er *kunst* og derved konsoliderer kunstinstitutionen i stedet for at sprænge den: „Die Neoavantgarde institutionalisiert die *Avantgarde als Kunst* und negiert damit die genuin avantgardistischen Intentionen“, som Bürger skriver (Bürger 1974: 80). Den såkaldte neoavantgardes strategier er i dette perspektiv traderede og regressive forsøg, ja de udgør ligefrem en utilsigtet negering af den historiske avantgardes oprindelige intentioner.

Nyere avantgardeforskning¹⁸ har bl.a. peget på, at Bürger spidsformulerer den såkaldt historiske avantgardes intentioner ud fra et begrænset udvalg af værker. Et eksempelmateriale, der primært omfatter tysk og fransk dadaisme samt fransk surrealisme, hvorimod tysk ekspressionisme, italiensk futurisme, fransk kubisme, fransk situationisme samt den russiske kunst før revolutionen helt udelukkes. Bürgers vurdering af neoavantgardens fallit på baggrund

¹⁶ Jfr. *En tradition af opbrud* (red. Ørum et al., 2005), dansk avantgardeforsknings hidtil vægtigste bidrag, hvor Bürger er den suverænt hyppigste reference.

¹⁷ For en sådan anvendelse af begrebet, se bl.a. Renato Poggiolis *The Theory of the avant-garde* (1968).

¹⁸ For nyere avantgardeforskning med særligt fokus på relationen mellem 1910ernes og 1920ernes avantgardebevægelser og senere avantgardegrupperinger, se bl.a. "Avant-garde/Neo-avant-garde" (red. Scheunemann), *Avant-garde Critical Studies* nr. 17, 2005 og "Neo-avant-garde" (red. Scheunemann & Schaffner), *Avant-garde Critical Studies* nr. 20, 2006.

af den historiske avantgardes utopier hviler på nogle diskutabile præmisser. Bliver den såkaldt historiske avantgarde betragtet i sin helhed, kommer et langt mere heterogent billede til syne. Bürger inddrager da i sin fremstilling heller ikke et vigtigt redskab for denne intenderede utopiske stræben, nemlig manifestet.¹⁹ Manifestet er (på lige fod med tidsskrifterne, *the little magazines*) en af avantgardernes væsentligste fremtrædelsesformer, hvilket nyere forskning har påvist, idet manifestet spiller en helt central rolle som selve artikulationsstedet for avantgardernes intentioner. Ofte forsøges det i selve det enkelte manifest at realisere det kunstneriske nybrud, der samtidig proklameres.²⁰ Manifestet er en performativ genre, der tillige er præget af en betydelig semantisk ustabilitet (Berg 1998a: 69-70). 1910erne og 1920ernes manifeste peger ofte i alle mulige retninger og udgør ikke ét utopisk projekt, som Bürgers reduktive avantgardekonstruktion hævder. Det giver således bedre mening at tale om en flerhed af avantgarder, dvs. avantgarderne (jfr. Asholt & Fähnders 1995: xvi). Den massive udgivelse af avantgardedokumenter og kataloger i forbindelse med retrospektive avantgardeudstillinger, der har fundet sted siden udgivelsen af *Theorie der Avantgarde*, f.eks. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, jfr. Asholt og Fähnders (1995), bestyrker indtrykket af avantgardernes heterogene karakter. Selv dada er ikke bare dada, men Dada Berlin & Dada Zürich & Dada Paris & Dada Hannover, hvor f.eks. Dada Berlin er betydeligt mere politisk og aktionistisk end f.eks. Dada Paris. Men Dada Berlin er ikke bare Dada Berlin, men derimod Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Johannes Baader m.fl., der hver for sig inkorporerer særegne og delvist modstridende versioner af den dadaistiske ånd.²¹

Afløser man forestillingen om én historisk avantgarde af en flerhed af avantgarder i 1910erne og 1920erne, bliver det straks vanskeligere *en bloc* at afvise neoavantgarden ud fra et selvkonstrueret 'revolutionsparameter', endsige at kalde den for "neoavantgarden", idet '1960ernes avantgarder' er en mere præcis betegnelse, fordi denne flertalsform markerer avantgardernes heterogene karakter, hvorfor en beskrivelse og vurdering af disse avantgarder

¹⁹ Denne forglemmelse kan undre eftersom det surrealistiske manifest optager en substantiel del af Bürgers *Der französische Surrealismus* (1971).

²⁰ Jfr. bl.a. bidragene i Asholt & Fähnders (red.) (1997) samt Malsch (1997), Puchner (2000) og (2006). Jeg vender tilbage til manifestgenren i kapitel 1 ifm. analysen af tidsskriftet *ta'*.

²¹ Jfr. Bergius (1989) og (2000).

nødvendigt være lokal og konkret forankret.²² For at kunne forstå denne avantgardernes heterogenitet er det altså nødvendigt med både en bredere og samtidig en helt specifik kontekstualisering.

Denne insisteren på heterogeniteten er mere nyttig end en nyere og receptionshistorisk ligeledes vægtig avantgardefortolkning, nemlig Hal Fosters idé om tresseravantgardens *Nachträglichkeit* (et begreb Foster låner fra Lacan og Freud). På samme måde som et traume først kan forstås på et senere post-traumatisk tidspunkt, så er det ifølge Foster i *Return of the Real* (1996) først med neoavantgarden, at den historiske avantgarde for alvor lader sig forstå. I en vis forstand realiserer først neoavantgarden den historiske avantgardes intentioner (Foster 1996). At overføre et begreb fra et vidensfelt til et andet kan skabe problematiske analogier (kan bevægelser eksempelvis betragtes i individualpsykologiske termer?), og nyere avantgardeforsknings påvisning af avantgardernes heterogene karakter underbygger heller ikke Fosters argument, idet denne heterogenitet skaber tvivl om, *hvad* der så i givet fald bliver reaktualiseret?

Selve navnet "avantgarde(r)" volder dog stadigvæk nogle vanskeligheder, uagtet Bürgers forsøg på at lokalisere avantgarden i tid og rum, fordi dette udtryk, der som bekendt stammer fra et militært vokabularium, om ikke ligefrem implicerer en hegeliansk evolutionslogik, så dog indikerer, at den (fortroppen) foregriber Det Kommende. Men for det første kan noget først kaldes *avant... a posteriori*, som Hans Magnus Enzensberger har formuleret det i 1962 i en kritik af avantgarden.²³ Følger man denne logik, vil det være meningsløst at anvende termen i dag om et kontemporært fænomen, idet en sådan vurdering selvsagt kun kan foretages retrospektivt.²⁴ For det andet kan man diskutere i hvilket omfang avantgardernes kunstpraksis i al sin heterogenitet rent faktisk foregriber (og nogensinde har foregrebet) det, der følger efter, og om dette "efter" kan sammenfattes på én formel. En tredje vanskelighed er at termen "avantgarde"

²² Bürger inkluderer ikke den franske situationisme i sin fremstilling, selvom denne bevægelse jo netop og måske i næsten endnu højere grad end 1910ernes og 1920ernes avantgarder er præget af en markant kritik af såvel samfund som kunstinstitution.

²³ "Das *avant* der Avantgarde enthält seinen eigenen Widerspruch: es kann erst *a posteriori* markiert werden" (Enzensberger 1962: 300). Man kan selvfølgelig hævde, at det forholder sig sådan rent (krono)logisk set, men at det jo ret beset ikke forhindrer kunstnerne at anvende termen, idet de dermed påberåber sig at de rent faktisk foregriber en fremtidig udvikling.

²⁴ Denne anvendelse af begrebet, hvor avantgarde unægteligt får en heroisk undertone, forklarer formentlig modviljen blandt nutidige kunstnere mod at blive rubriceret avantgarde.

ikke dækker det samme fra land til land.²⁵ Forlader man det hegelianske perspektiv kan man pege på at avantgardebevægelserne i det 20. århundrede i dag former en tradition.²⁶ Klicheen om avantgarden er jo ellers det totale traditionsbrud, men det er jo netop en kliché, der mestendels udfoldes i den italienske futurismes rabiate destruktionsretorik, hvorimod f.eks. Dada konkret inkorporerer, men selvfølgelig også transformerer, materiale fra traditionen (i bredeste forstand). I 1960'erne bliver avantgardetraditionen tydelig via årtiets avantgardebevægelser, der knytter an til forgængerne, hvilket bl.a. illustreres af de såkaldte avantgarde-kartografier (jfr. kap. 1), dvs. avantgardernes egen kortlægning af diverse forbindelser.

Spørgsmålet er, om det lader sig gøre at erstatte den ikke uproblematisk term "avantgarde" med en anden term? At skulle det vil formentlig skabe endnu større terminologiske forviklinger. At det imidlertid ikke lader sig gøre at lave en kortfattet, præcis og udtømmende definition af begrebet "avantgarde", er en skæbne som begrebet må dele med andre termer som realisme, romantik, modernisme m.fl. Men helt overordnet kan man dog pege på fællestræk for avantgarderne, nemlig radikale formmæssige eksperimenter, opgør med kunstinstitutionen, opgør med forestillingen om kunstnergeniet, opgør med høj-lav-hierarkiet, opgør med det helstøbte og organiske værk, opgør med genrer, opgør med værdihierarkier, opgør med fortællingens linearitet, opgør med betragterens passive forhold til kunstobjektet og endelig et opgør med kunstnerens privilegerede position ift. dette.

Nyere hjemlig avantgardeforskning viderefører denne reaktualisering af avantgardebegrebet. Denne forskning har kun i et mindre omfang haft litteraturen som genstandsfelt.²⁷ Man finder således forskning inden for avantgarderne fokuseret på enkeltretninger som situationismen, konceptuel og minimalistisk kunst, men også forskning inden for avantgardebøger, avantgardetidsskrifter, avantgardeteknikker og forskning ang.

²⁵ Jfr. forskelle imellem tysk-europæisk anvendelse af avantgardetermen i modsætning til andre traditioner (fransk, spansk, italiensk, latinamerikansk og amerikansk), hvor der sættes lighedstegn mellem "modernisme" og "avantgarde". Hos den sidstnævnte gruppe eksisterer der således en brudflade mellem modernisme-avantgarde på den ene side og postmodernisme på den anden. Førstnævntes sondring går mellem "modernisme" som et stilistisk-æstetisk-erkendelseskritisk brud inden for kunst modsat avantgardens tværæstetiske orientering og dets kritisk-utopiske karakter (jfr. Ørum og Huang 2005).

²⁶ Jfr. den dansksprogede antologis navn *En tradition af opbrud* (2005).

²⁷ En problematisk anvendelse af avantgarde-terminen finder man hos Falkenstrøm (2003), idet termen "avantgarde" skal fungere som fællesnævner for et ganske heterogent materiale (Momborg, Nash, Turéll, Malinovski, Strunge) som Falkenstrøm forsøger at sætte i scene som avantgarde, hvilket resulterer i en udvandelse af termen.

enkelte kunstnere.²⁸ Selvom størstedelen af denne avantgardeforskning kan lokaliseres i den samme, omend løseligt organiserede, institutionelle forankring,²⁹ er det ikke desto mindre svært at sætte den på anden fællesnævner end opgøret med Bürgers revolutionsparameter og reaktualisering af avantgardebegrebet.

Avantgardernes transnationale karakter og netværksstruktur

Den danske tresseravantgarde og dens litterære afpersonaliseringsstrategier kan ingenlunde isoleres som danske fænomener, omend en sådan isolering ikke er ukendt for den nationalt funderede litteraturhistorieskrivning: Det er jo *danske* skønlitterære værker og ikke *svenske* eller *norske* værker, der er genstandsfeltet. Indvendingen kan måske være legitim i forbindelse med litterære oversigtsværker, men arbejder man i bredden (dvs. med en bredere litteratur-, kunst- og kulturhistorisk fremstilling) eller i dybden (dvs. næranalytisk med de enkelte værker), så kan en mere transnational vinkling og netværkstænkning være særdeles frugtbar, ikke mindst i forhold til avantgarderne. Både 1910ernes og 1920ernes, men også 1960ernes avantgardevarianter kan nemlig, med avantgardeforskeren Hubert van den Bergs (og oprindelig: dadaisten Kurt Schwitters) ord, betegnes som præget af en "Übernationalität" – hvilket i afhandlingen vil blive betegnet med den synonyme, men bedre klingende term "transnationalitet". Denne transnationalitet kommer til udtryk i en udveksling af ideer på tværs af landegrænserne, men også i form af et samarbejde på tværs af grænserne omkring f.eks. tidsskrifterne. Et træk der måske ikke er enestående for avantgarden, men ifølge Berg er denne "transnationalitet" et decideret *konstituerende* træk ved avantgarden.³⁰ Dette træk gør det nødvendigt at udarbejde en slags avantgardekartografi, der kan illustrere eller, hvis der er tale

²⁸ De fleste af bidragene er opsamlet i *En tradition af opbrud* (2005). Herunder kunne man pege på bl.a. forskning inden for situationismen (Bolt 2004), minimalismen (Sangild 2004, Schmidt 2007, Ørum 2009), avantgardebøger (Bukdahl 2001a og 2001b, Ipsen 2005a, Greve 2004 og 2005 samt Jelsbak 2008), avantgardetidsskrifter (bidrag i det svenske tidsskrift *OEI* nr. 33-34-35, 2007, af Ørum, Ipsen, Hvid Kromann m.fl.) samt avantgardeteknikker (bl.a. Paldam 2007).

²⁹ De fleste af de nævnte forskere har (sammen med bl.a. islandske, hollandske, tyske, franske, norske og svenske kolleger) været en del af Det Nordiske Netværk for Avantgardestudier (støttet af NordForsk 2004-2007), der var en videreudvikling af det danske forskningsnetværk "Avantgardernes genkomst og aktualitet" (støttet af Det humanistiske Forskningsråd 2001-2004). Det Nordiske Netværk indgår fra 2008 i *EAM*, European Network of Avant-Garde and Modernism Studies.

³⁰ Dette konstitutive træk udelukker ikke eksistensen af et antal mere eller mindre (u)frivilligt isolerede avantgardekunstnere, særligt i "periferien" af de store europæiske avantgardecentre (Paris, Berlin etc.), f.eks. Island.

om en skriftbåren og ikke visuel fremstilling, repræsentere og beskrive de konkrete forbindelser. Et andet konstituerende træk ved avantgarden er nemlig dets netværksstruktur (jfr. Berg 2005 og Beyme 2005), idet avantgarderne udgør sociale netværk, inden for hvilke grupperdannelser, fælles internationale udstillinger, fælles tidsskrifter, fælles manifeste m.m. flourerer. Netværket skaber en kontekst for de enkelte værker og bevægelser (dadaismens spredning fra Zürich til Hannover, Berlin og Paris er et klassisk eksempel på netværksdannelsen).

Hubert van den Berg skriver i sin artikel "Übernationalität der Avantgarde – (Inter)nationalität der Forschung":

„Die einzelnen konstruktivistischen Ansätze mögen in den jeweiligen Regionen und Staaten, in denen sie entfaltet wurden, im jeweiligen lokalen kulturellen Leben eine marginale Stellung im Abseits eingenommen haben, sie mögen [sic] Einzelgänger im Kontext der jeweiligen nationalen Literatur gewesen sein, dem sie durch Sprach- oder Staatsangehörigkeit zuzuordnen sind, inter- bzw. supranational gehörte man freilich durchaus einem größeren Zusammenhang an und war man in diesem Zusammenhang nicht bloß eine isolierte Randerscheinung. Auf übernationaler Ebene war man sehr wohl in ein supranationales Geflecht von persönlichen Kontakten und öffentlichen Foren – Zeitschriften, Anthologien, Kongressen –, mit anderen Worten: in eine Diversität von Kommunikationskanälen eingebunden, die eine teils sehr eng aufeinander bezogene internationale Reflexion und Praxis erlaubte. Und – wie ebenfalls deutlich geworden sein mag – es war genau auf dieser inter- bzw. supranationalen Ebene, dass man auch wirksam zu sein suchte.“ (Berg 2000: 277)

Bergs hovedsynspunkt, der her er begrænset til den konstruktivistiske del af avantgardebevægelserne, kan overføres til resten af avantgarderne. Konsekvensen af denne "Übernationalität" er nemlig ifølge Berg, at både kunstnere og kunstneriske begivenheder, der i et nationalt perspektiv synes isolerede, uvedkommende eller obskure, kan give mening, hvis man hæver blikket op. Herved kan nye forbindelser og sammenhænge opstå (Berg 2000: 256-257). Dette er, vil jeg mene, tilfældet for den danske tresseravantgarde, hvilket skal demonstreres i nærværende afhandling.

Konsekvensen af dette må være, at man supplerer en værk- og forfatterskabsbaseret litteraturhistorisk beskrivelse med en tilgang, der kan være sociologisk funderet (f.eks. Bourdieu 1992 og 1993, Beyme 2005), eller i det mindste har blik for, at de enkelte værker og bevægelser med fordel kan betragtes i et transnationalt perspektiv, samt at værkkategorien for avantgardernes vedkommende også bør omfatte to andre uomgængelige kunstneriske udtryk, nemlig avantgardemanifesterne og avantgardetidsskrifterne. Som Berg konstaterer i en senere artikel (Berg 2005), så er dette arbejde med at kortlægge avantgardernes transnationalitet,

blevet betydelig lettere på grund af den intensiverede forskning i avantgardebevægelserne og, ikke mindst, strømmen af udgivelser (i bogform og på nettet) af avantgardebevægelsernes hidtil helt uopdrivelige og utilgængelige publikationer (tidsskrifter, flyvesedler, pamfletter etc.).³¹

Men hvordan lader Bergs teoretiske overvejelser sig anvende i forhold til den danske tresseravantgarde? Den danske tresseravantgarde er måske nok situeret i et dansk "landskab", idet ingen af dens væsentligste eksponenter (Gernes, Louis-Jensen, Nielsen, Christiansen, Nørgaard, Kirkeby) modsat medlemmer af de udenlandske avantgardebevægelser helt forlader landet og bliver avantgardenomader.³² Men det er værd at bemærke, at der i dette "danske" landskab indgår industrielt præfabrikerede kulisser af amerikansk oprindelse, franske readymades, svenske, tyske og amerikanske tidsskrifter, bøger, film og vinylplader, hvortil kommer en stadig strøm af udenlandske gæster. Man kan også pege på de danske tresseravantgardisters egne rejser,³³ dvs. internationale kontakter, international orientering, international kontekst. I forlængelse af Berg kan man pege på et problem, der gør sig gældende i avantgardernes geografiske *periferi*, nemlig den begrænsede forskning i periodens avantgardistiske værker og tidsskrifter³⁴ og, ikke mindst, den temmelig begrænsede udgivelse af vigtigt primærmateriale.³⁵ Hertil kommer vanskeligheden ved at lokalisere konturerne af den danske tresseravantgardes netværk, idet netværket nogle gange kun for alvor kan synliggøres

³¹ Et godt eksempel er *The International Dada Archive*, der hører til The University of Iowa Libraries, hvor en lang række bøger og pamfletter, der hidtil har været utilgængelige, er tilgængeliggjort i digital form, se <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada>.

³² Gernes' bosættelse i Sverige er en undtagelse, der bekræfter reglen, og den svenske hjemadresse betyder ikke i praksis, som f.eks. tilfældet er med Jørgen Nash og Drakabygget, at han flytter sine kunstneriske aktiviteter udenlands.

³³ F.eks. Peter Louis-Jensen, Per Kirkeby og John Davidsens vigtige tur til New York i 1966-67 (se Kirkebys *Hændelser på rejsen*, 1971), der både inkluderede et møde med Robert Morris og en udstilling på Whitney-museet med værker af selvsamme Morris samt Robert Smithson, Donald Judd og Sol Le Witt. Som Max Ipsen skriver i artiklen "Fortolkning i entropiens tidsalder", så var Louis-Jensen, Kirkeby og Davidsen "formentlig nogle af de første danskere, der så minimalisme i virkeligheden og ikke kun som små, grumsede, sort-hvide reproduktioner i tidsskrifter" (Ipsen 2007b: 24).

³⁴ Jfr. nyligt publicerede arbejder som Søndergaard (2006), Buhl Andersen (2003b) m.fl. samt *Cultural History of the Nordic Avant-Gardes*, et firebindsværk om de nordiske avantgarder, der er i gang med at tage form, et værk, der kan skabe forbindelser på tværs og belyse avantgardens eksperimenter i periferien ift. de store landes hovedstæder. Endvidere kan man nævne Ørum (2009).

³⁵ Inden for de senere år er der dog blevet udgivet vigtige værker: genudgivelsen af Hans-Jørgen Nielsen samlede digte og udvalgte artikler i hhv. 2000 og 2006, Johannes L. Madsens samlede digte i 2003, tekster og billedokumentation fra Peter Louis-Jensen i 2003 m.m.

gennem intensiveret forskning og aktørernes egne vidnesbyrd i interviews, memoirer eller lignende.³⁶

En egentlig kortlægning af den danske tresseravantgardes samlede netværk *in toto* er ikke projektet i nærværende afhandling, idet fokus i sidste ende ligger på de værker, der er de helt konkrete resultater af tresseravantgardens litterære afpersonaliseringsstrategier. Jeg har derfor kun i begrænset omfang anvendt interviews med de endnu levende medlemmer af den danske tresseravantgarde.³⁷ Omvendt forsøger jeg at have øje for de forbindelser, der im- og eksplicit eksisterer (f.eks. Nylén 2001 og Rønning 2001), men først og fremmest dog at inkludere relevant stof fra såvel en dansk som en international kontekst. Svenske *Bonniers Litterära Magasin* og amerikanske *Artforum* hører også med til dansk litteraturhistorieskrivning om den danske tresseravantgarde, hvilket bliver vist i kapitel 1.

Endnu eksisterer der ingen forsøg på kortlægning af et nordisk netværk, hvilket formodentlig har en række årsager. De nationale litteraturhistorier ser som oftest helt bort fra disse transnationale eller transnordiske sammenhænge, hvilket ikke kan undre eftersom forskningen i de nordiske avantgarder endnu lader meget tilbage at ønske, omend situationen langsomt er ved at blive ændret gennem den intensiverede kontemporære avantgardeforskning. Men som avantgardeforskeren Per Bäckström har påpeget, så må man ofte støtte sig til "ett stort och utspritt textbestånd bestående av minnesskildringar, tidsskrifts- och tidningsartiklar etc." (Bäckström 2005: 203). Et problem i forhold til disse er at "de internationale storheternas gästspel" altid nævnes i tresseravantgardisternes egne skrifter, men ikke udvekslingen de nordiske lande imellem. En mulig forklaring på dette er "att interaktionen var så självklar för avantgardisterna själva att de inte bryr sig om att poängtera det" (Bäckström 2005: 207).³⁸ Et vellykket eksempel på et værk, hvor disse transnationale

³⁶ Et materiale, der kan anvendes med forbehold for de deltagende kunstneres mangelfulde og/eller fejlagtige erindringer.

³⁷ Disse interviews med Svend Åge Madsen, Steffen Hejlskov Larsen, Claus Clausen, Per Kirkeby og Bjørn Nørgaard er foretaget ifm. med arbejdet med to artikler om hhv. *MAK* og *ta' BOX* (Kromann 2007a og 2007c). Hertil kommer et interview med Vagn Steen i efteråret 2008 og en lille mailkorrespondance med Eric Andersen i november 2008.

³⁸ Bäckström henviser bl.a. til *Fylkingen. Ny musik & intermediakonst* (1994), der indeholder en liste over musikere og komponister fra Sverige, der "i sin tur optræde minst en gang om året i Oslo, Helsingfors och Köpenhamn under 60-talet" (Bäckström 2005: 207). Jeg vil eksemplificere Bäckströms pointe med at pege på Leif Nyléns *Den öppna konsten* (1998), der ifølge undertitlen beskriver "*happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*". Leif Nylén var en central aktør i den svenske tresseravantgarde som digter og kritiker, redaktionsmedlem af både *Rondo* (1961-1964) og *Gorilla* (1966-67) samt nogle år redaktør af

forbindelser lokaliseres, er Bengt af Klintbergs *Svensk Fluxus* (2006), hvor svenske Klintberg, der bl.a. sidder med i redaktionen af *ta'*, kortlægger nogle af de helt konkrete personforbindelser, der skaber forskydninger på et mere overordnet plan.³⁹ Et eksempel fra teoretisk hold er et nyere litteraturhistorisk studie som Müller-Wille (2007), hvor han etablerer tværnordiske forbindelser, hvilket resulterer i et brud med de gældende nationale periodebetegnelser og kaster nyt lys på de analyserede enkeltfænomener.⁴⁰

Kolding-skolen

Et væsentligt (også i receptionshistorisk henseende) bidrag til litteraturhistorieskrivningen af 1960ernes og 1970ernes litteratur har den såkaldte "Kolding-skole"⁴¹ siden 2000 stået for i form af såvel artikler og afhandlinger som egentlige litteraturhistorier.⁴² Min afhandling korresponderer i et vist omfang med dele af Kolding-skolens kritiske indsatser, men udgør også korrektiver hertil.

Paletten. I værket er det netop en svensk udvikling, der suppleres af beskrivelsen af internationale gæstespil, men der står intet om de nordiske forbindelser. Dette står i kontrast til Nyléns udsagn om, at man ikke skal "glemme den store gensidige inspiration som løb mellem mig og Hans-Jørgen Nielsen. Hans-Jørgen var for mig mindst lige så vigtig som mine svenske konkretistkammerater" ("hvor kom inspirationen fra", *konkretpoesi.se* på afsnitp.dk). Men der var en svensk forbindelse i form af f.eks. oversættelser af tekster fra *Rondo* og *BLM* i danske *Selvsyn*, anmeldelser af svensk litteratur i *Vindrosen*, et temanummer om dansk poesi og anmeldelser af danske tidsskrifter i det svenske tidsskrift *komma* m.m. Heller ikke i et digert og omfattende værk som Agrell (1993) bliver de nordiske forbindelser på nogen måde nævnt.

³⁹ F.eks. i forhold til karakteren af Fluxus-eksperimenterne i Sverige, der formes af oplevelser ved Fluxus-forestillingerne i København.

⁴⁰ Müller-Willes konkrete fokus er dog i mindre grad de konkrete personforbindelser og udvekslingen af ideer, men derimod en komparativ undersøgelse af værker, der er opstået i forskellige nordiske lande. Disse strategier sprænger de gængse nationalt baserede litteraturhistoriske kategoriseringer til fordel for afgrænsede, tværnordiske (og transnationale) områder som f.eks. "Schizo-Poesie" (repræsenteret af bl.a. Peter Laugesen og Lars Norén).

⁴¹ Koldings-skolens væsentligste enkeltindsats er Anne Borups upublicerede ph.d.-afhandling *Opbruddet fra modernismen: En litteraturhistorisk og tekstanalytisk undersøgelse af opbrudstendenser i dansk poesi fra 1965 til 1998* (Borup 2000), hvori bl.a. modernismekonstruktionens genealogi kortlægges.

⁴² Kolding-skolens succes har bestået i netop denne kombination af det bredt formidlende (litteraturhistoriske periodeoversigter som Mai 2000) og det mere teoretiske (videnskabelige artikler og ph.d.-afhandlinger). Jfr. artikler som Mai (1998), Borup (2000), Mai (2004a og 2004b), afhandlingerne Borup (2000), Michelsen (2006) samt antologien (Mai & Borup 1999). Disse bidrag er blevet suppleret af arbejdet med det litteraturhistoriske trebindsværk *Danske digtere i det 20. århundrede* (2000-2002), hvor de teoretiske indsatser kunne suppleres af en helt konkret kanonisering af hidtil oversete eller ikke i tilstrækkeligt grad anerkendte forfatterskaber. En anden succes har været, at andre, både velvilligt og mere fjendtligt indstillede, litteraturforskere rent faktisk har fundet det umagen værd at tage handsken op. Størstedelen af debatten er publiceret i *Modernismen til debat* (2005), red. Borup et al. Yderligere bidrag, hvori Kolding-skolens teoretiske positioneringer om ikke er hovedformålet, men dog et væsentligt diskussionspunkt, findes i *Modernismens historie* (2003), red. Stein Larsen & Gemzøe.

Den væsentligste lighed er opgøret med en syntetiserende og fasetænkende dansk litteraturhistorieskrivning, der, pointeres det hos Kolding-skolen, udgrænser litterære former, der ikke lever op til den såkaldte "modernismekonstruktions" kvalitetsparametre.⁴³ I forlængelse heraf følger en kritik af de litteraturhistoriske termer, der hidtil er blevet anvendt som fællesbegreber for 1960ernes eksperimentelle litteratur (tredjefasemodernisme, konkretisme, eksempeldigtning, systemdigtning, skriftdigtning), idet disse, hævder Kolding-skolen, er tænkt i forlængelse af denne modernismekonstruktions (fortrinsvist Torben Brostrøms) modernismekoncept. Kolding-skolen har ikke kun peget på og effektivt kanoniseret hidtil (i varierende grad) marginaliserede forfatterskaber,⁴⁴ men har tillige plæderet for andre typer digtning af mere eksperimentel og åben karakter. En sådan prægnant udvidelse er således forsøgt navngivet med bredt dækkende og ganske inklusive termer som "postmodernisme" (Borup 2000b) eller "det formelle gennembrud" (Mai 2001). Uden at man dog har formået at løse problemet med den litteraturhistoriske kompleksitetsreduktion, dvs. litteraturhistorieskrivning som en vedvarende udelukkelses- og glemselsproces, der kontrasterer Kolding-skolens tilsyneladende inklusivitet.⁴⁵

For en mere detaljeret beskrivelse af Kolding-skolen og kritikken, der er blevet rejst fra forskelligt hold, må jeg henvise til *Modernismen til debat* (red. Borup et al., 2005).⁴⁶ Her vil jeg blot nøjes med at anføre tre aspekter, der forekommer problematiske i forhold til arbejdet med

⁴³ Eksempelvis bliver det modernistiske digt, der er afledt af "den tætte sammenknytning mellem modernismetænkning, nyradikalisme, nykritik og psykoanalyse" (Borup 200b: 108), til "formidlingskategori og norm" (ibid.), hvilket fører til en negligering af prosaen, men også en negligering af de afarter af lyrik, der hverken lever op til de modernistiske værdikriterier, eller synes at egne sig til en nykritisk læsestrategi: "Hvad stiller man op med serielle eller episke langdigte, komplekse, kybernetisk styrede digtkredse, lange serier af spontanstyret skrift, åbne uafsluttede former, labyrintiske digtbøger bestående af heterogene former, collager og cut-ups, sammenhængende skriftforløb uden begyndelse eller slutning, for ikke at tale om billeddigte, nonsensdigtning, rim og remser, lydpoesi og alle de andre genrehybrider, som myldrer frem fra midten af 60'erne? Man lader dem være. Eller læser dem ud af deres kontekstuelle sammenhæng ind i modernismen og vurderer dem ud fra modernistiske værdikriterier" (Borup 2000b: 111)

⁴⁴ Fortrinsvist Peter Laugesens, Klaus Høecks og Dan Turélls forfatterskaber.

⁴⁵ Der er i *Danske digtere i det 20. århundrede* en udpræget vertikal tendens, der står i kontrast til den horisontalitet som Mai, Borup m.fl. hævder. Eller formuleret anderledes: *Danske digtere i det 20. århundrede* er en forfatterskabslitteraturhistorie, hvorimod den små- eller ekstremværkernes litteraturhistorie, der kunne være blevet skrevet, i realiteten næsten har bedre betingelser i den forrige udgave fra 1982, redigeret af Mette Winge og Torben Brostrøm, idet man her både har forfatterskabsportrætterne og mindre kategorier. I disse mindre kategorier finder man forfattere, der måske knap nok eller slet ikke har etableret "forfatterskaber" i gængs forstand (dvs. en stabil produktion af litterære værker), men derimod har udgivet interessante (u)værker.

⁴⁶ Desuden kan man fremhæve Schou (2001) og Gemzøe (2003).

nærværende afhandling. Det drejer sig om: 1) periodeterminologien, 2) det danske litteraturhistoriske perspektiv og 3) kritikken af Hans-Jørgen Nielsen.

Kolding-skolen har lanceret termer som "postmodernisme" og "det formelle gennembrud" til erstatning for modernisme- og fasetænkningens begreber. Disse termer synes dog for bredt anlagte til at kunne finde anvendelse i afhandlingen. En term som "postmodernisme" blev i postmodernismens *heydays* (1980erne) knyttet til 1960erne, der blev betragtet som 'tidlig postmodernisme' (jfr. bl.a. Huyssen 1986, Jensen 1987 og 1988), men termens validitet synes mere tvivlsom i dag, hvor det forekommer mere frugtbart at se en del af den eksperimentelle litteratur i et avantgarde-perspektiv, hvorved feltet afgrænses og specificeres. "Det formelle gennembrud", der anvendes af Mai i efterskriftet til tredje bind af *Danske digtere i det 20. århundrede* (2001), har mødt megen modstand grundet dets inklusive karakter og uklarheden omkring den præcise betydning af, hvad det "formelle" dækker over. Endvidere synes det problematisk, som det gøres i *Danske digtere i det 20. århundrede*, at foretage en grænsedragning ved året 1970, fordi mange af opbrudstendenseme kan spores fra 1965 og frem.⁴⁷ I afhandlingen er det ikke forsøgt at anvende termer, der kan dække hele perioden, tværtimod skal nødvendigheden af mindre, men mere omfattende delstudier, betones.

En anden anke er, at Kolding-skolens arbejde er tænkt inden for rammerne af en dansk litteraturhistorieskrivning, der så til gengæld forsøges udvidet med en række andre litterære typer end de hidtil inkluderede, men indsatsen synes at låses fast i en stadig revidering ift. Torben Brostrøms modernismekonception, der fastholdes som et negeret fikspunkt. I nærværende afhandling foretages dette opgør således ikke direkte, men mere indirekte gennem valg af genstandsfelt og metode. Hos Kolding-skolen betones flere steder, f.eks. hos Mai & Borup (1999) og Mai (2004c), nødvendigheden af at inddrage andre kunstarter, men dette foretages reelt kun i beskeden grad.⁴⁸

⁴⁷ Mai leverer dog et korrektiv i Mai (2004a).

⁴⁸ I *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst* (1999) hævdes det af Mai og Borup i bogens indledning, at den danske litteratur i perioden først bliver "til at få øje på, når det belyses igennem billedkunst og arkitektur eller kontrasteres og paralleliseres med opbrud og forandringer i det 20. århundredes europæiske og amerikanske litteratur" (p. 8). Men de norske og svenske bidrag bringes sideordnet med de danske. Det væsentligste forsøg på at forklare periodens værker gennem en transnational udveksling kommer interessant nok fra de inkluderede interviews med kunstnere som Erik Thygesen, Per Kirkeby m.fl.

En tredje anke går mod Kolding-skolens skarpe kritik af Hans-Jørgen Nielsen. I Kolding-skolens optik viderefører og konsoliderer Nielsen modernismekonstruktionen via sit efterskrift til generationsantologien *eksempler* (1968). Nielsens fasetænkning er bestemt diskutabel, men spørgsmålet er om ikke begrebet, som det lanceres i *eksempler*, er mere relativt, dvs. mere åbent end hvad Kolding-skolen har villet gøre det til.⁴⁹ Kolding-skolen foretager under alle omstændigheder en højst problematisk reduktion af Nielsens teoretiske positioner i 1960erne, når disse positioner, der i realiteten er i konstant flux, fikseres og reduceres til dette efterskrift. Hvor efterskriftet til *eksempler* har et afgrænset litterært og nationalt sigte i forbindelse med lanceringen af en ny generation af forfattere (som pendant til Brostrøms *Den ny poesi*, 1962), så er '*Nielsen*' og *den hvide verden* helt anderledes inklusiv, tværæstetisk og internationalt orienteret. Den modernistiske fasetænkning, der er tilstede i *eksempler* finder man ikke her. Det er nødvendigt at have blik for, at *eksempler* kun er en del af en udvikling i Nielsens egen tænkning, mellem '*Nielsen*' og *den hvide verden* (1968) og så det marxistiske engagement, der dukker op omkring 1970. I forbindelse med opgøret med en bestemt type litteraturhistorieskrivning (fasetænkningen) kan der bestemt argumenteres for at anvende efterskriftet til *eksempler*, eftersom der her knæsesættes en term, der får betydelig receptionshistorisk virkning, omend Nielsen i modsætning til Brostrøm ikke anvender denne term siden hen⁵⁰ og ikke, igen modsat Brostrøm, via konkret litteraturhistorieskrivning, forsøger

⁴⁹ Hos Kolding-skolen "bevises" termen "tredjefasemodernisme"s ekskluderende karakter flere steder i form af at Laugesen, Høeck og Turéll ikke kom med i *eksempler*, hvilket antageligvis skulle være dén afgørende enkeltfaktor for at forfatterskaberne skulle vente mange år på en egentlig litteraturhistorisk reception og kanonisering (se blandt flere Mai 2005: 148-150). Nielsen har utvivlsomt inkluderet forfattere, der passede til de (i øvrigt: temmelig bredt formulerede og ganske inklusive) teoretiske forudsætninger, der blev beskrevet i efterskriftet. Men disse tre "forfatterskaber" bestod ved udgivelsestidspunktet af *eksempler* kun af et fåtal af ofte egenhændigt dupliserede "værker". Ser man på antologiseringen af Høeck optræder han kun i debutantantologien *En sæson i helvede* (1965, red. Christensen & Egerod). Turéll er inkluderet i *En sæson i helvede* og i *OG* (1971, red. Højholt & Hejlskov). Desuden får han en længere selvstændig analyse i Hørlych Karlsen (1973). Anderledes med Peter Laugesen, der er antologiseret i *Tekster 1965-70. Systemdigtning i Danmark* (1971, red. Hejlskov Larsen), *OG* (1971, red. Højholt & Hejlskov), *Tekster. En samling: ny litteratur* (1973, red. Noer) og *Artister: dansk poesi 1970-75* (1975, red. Holk). De fem væsentligste antologier i perioden er *eksempler* fra 1968, *Texter fra slutningen af 60erne* fra 1969, *Prosa* fra 1970, *Tekster 1965-70. Systemdigtning i Danmark* og *OG*, begge fra 1971. Peter Laugesen er inkluderet i tre af disse og de facto lige så antologiseret som Jørgen Leth, Henrik Nordbrandt, Johannes L. Madsen, Kirsten Thorup og Svend Åge Madsen. Kun Inger Christensen, Per Højholt og Vagn Lundbye har fire placeringer og Hans-Jørgen Nielsen og Per Kirkeby er repræsenteret i alle fem. Nielsen anmelder særdeles rosende Laugesens egentlig debut, der kommer året efter udgivelsen af *eksempler* (*Information* d. 9. oktober 1969) og Laugesen får, som Turéll, en selvstændig og længere analyse i Hørlych Karlsen (1973). Disse aspekter inddrages dog ikke hos Kolding-skolen.

⁵⁰ To steder har jeg kunnet lokalisere anvendelsen af termen "systemdigtning" efter udgivelsen af *eksempler*, nemlig "Mere end tre ting jeg ved om systemdigtning" (*Vindrosen* nr. 6, 1968) og "Hunden foran tragten" (*Kritik* nr.

at konsolidere denne term. Men det er en fejllæsning af Nielsens teoretiske positioneringer i 1960'erne at reducere ham til dette efterskrift.⁵¹

Afhandlingens teoretiske grundlag

Nærværende afhandlings væsentligste teoretiske grundlag er nyere avantgardeforskning, ikke mindst denne forsknings accentuering af avantgardernes heterogene karakter, avantgardernes netværksstruktur og transnationale (herunder tværnordiske) karakter. Centralt er her tillige denne avantgardeforsknings opgør med forestillingen om avantgarden i 1960'erne som en regressiv trading af 1910'ernes og 1920'ernes avantgarder. I forbindelse med analyserne af tidsskrifterne *ta'*, *ta' BOX* og *MAK* (i kap. 1 og 5) trækker jeg dels på forskningen inden for avantgardetidsskrifter, dels på forskningen inden for *little magazines* som helhed. I kapitlet om bogobjekter (kap. 4) anvendes især teori om *livres d'artistes / artists' books*. Endvidere anvendes tresseravantgardens egne teoretiske skrifter (fortrinsvist af Per Kirkeby, Hans-Jørgen Nielsen, Erik Thygesen og Jane Pedersen), hvorfra en 'afpersonaliserings poetik' lader sig sammenstykke. Tresseravantgardens teori og praksis er tæt vævet sammen, ikke i et 1:1-forhold, men i form af en vital udveksling mellem disse positioner. En hovedrolle i afhandlingen spiller selvsagt Hans-Jørgen Nielsen, hvis artikler fra perioden, der bl.a. resulterer i et af periodens hovedværker '*Nielsen*' og *den hvide verden* (1968), er helt central for forståelsen af eksperimenterne med afpersonalisering. Samlet set har tresseravantgardens manifeste og artikler en vigtig placering i afhandlingen, fordi dette tekstmateriale udgør en mangefacetteret poetik for afpersonaliseringen, omend disse skrifter selvsagt anvendes med et kritisk forbehold for interne forskelle og divergencer i tresseravantgardens poetikalske grundlag. I øvrigt anvendes der i afhandlingen i mindre omfang andre teoretiske tilgange, f.eks. intertekstualitetsteoretiske bidrag, hvis begreber defineres på stedet, men der er ikke tale om en teoretisk eklekticisme, snarere om supplerende teoretiske tilgange.

20, 1971), se Nielsen (2006: 211 og 331). Anvendelsen er ikke prægnant og tyder ikke på et forsøg på konsolidering af termen.

⁵¹ Omend denne reduktion måske er nødvendig for at understrege en i øvrigt temmelig tvivlsom tese, nemlig at opbruddet reelt først sker i 1970.

Afhandlingens metode

Afhandlingen falder i to dele, en teoretisk (kap. 1 og 5) og en værkanalytisk del (kap. 2-4), men teorien og værkerne er vævet ind i hinanden, fordi tresseravantgardens værker (bøger og tidsskrifter) figurerer i de teoretiske kapitler, og fordi de værkanalytiske dele indledes af en teoretisk refleksion over den afpersonaliseringsstrategi som analyseobjekterne er eksempler på.

I afhandlingen opereres med to perspektiver, dels et fugleperspektiv, hvor eksperimenter med afpersonalisering i de danske og udenlandske kunstarter (samt paralleller inden for den samtidige filosofi) behandles, dels et frøperspektiv, der er forankret i en specifik dansk kontekst, hvor et antal værker, tidsskrifter, manifeste m.m. analyseres. Afhandlingen er ikke et periodestudie, idet mit fokus i udpræget grad ligger på den danske tresseravantgarde og tilsvarende strømninger i kunst og filosofi i udlandet.

I afhandlingen er der blevet udvalgt tre afpersonaliseringsstrategier, der er blevet tildelt hver sit analysekapitel, nemlig "appropriering" (kap. 2), "systemer og spilleregler" (kap. 3) samt "bogobjekter" (kap. 4). Alle tre strategier betegner ikke kun de væsentligste afpersonaliseringsstrategier, men disse udgør tillige et intermedialt felt, dvs. strategierne er ikke knyttet til nogen specifik kunstart, hvorfor teknikker med modifikationer kan forskydes fra en kunstart til en anden (f.eks. Erik Thygesens overførsel af Poul Gernes' stribemaleri-teknik til litteraturen, jfr. kap. 3). Der eksisterer ikke vandtætte skodder mellem disse kategorier, for der er visse overlapninger, idet en roman som Hans-Jørgen Nielsens "*Den mand der kalder sig Alvard*" både kan være et eksempel på appropriering og et system.

Rækkefølgen af analysekapitlerne skyldes, hvad man kan kalde en 'bogmedie-logik': fra approprieringen af *ord* (kap. 2), over systemets strukturering af *teksten* (kap. 3) og endelig frem til de eksperimenter med selve *bogmediet*, der foretages i bogobjektet (kap. 4). Disse afpersonaliseringsstrategier anvendes samtidig, så der er ikke tale om at kapitlerne 2-4 er bundet til en kronologisk udvikling.

De indledende teoretiske udredninger før hver analyse udgør en både historisk og teoretisk ramme, hvor der bl.a. inddrages eksempler på afpersonaliseringsstrategier i teori og praksis hos såvel den udenlandske som den danske tresseravantgarde. Men det teoretiske materiale repræsenterer på ingen måder en udtømmende fortolkningsnøgle til de enkelte analyseobjekter, der ikke kan subsumeres under en teoretisk position, men måske nok belyses

væsentligt af den. Det har været et vigtigt anliggende i denne afhandling *ikke* at reducere romanerne og bogobjekterne til eksempelmateriale, hvorfor de enkelte analyser i vidt omfang udfoldes og ikke kun fokuserer på, hvordan afpersonaliseringen præcist udformer sig, selvom dette da er analysens hovedformål. Rent litteraturanalytisk anvendes en både strukturel og kontekstuel tilgang, hvilket kan forklares af disse afpersonaliserede værkers markante accentuering af formen og værkernes tætte tilknytning til den litteratur- og kunsthistoriske kontekst. Værkernes materielle aspekter får som oftest tildelt en væsentlig plads, eftersom en væsentlig del af betydningen ligger i værkets udstyr, ikke mindst i tilfældet med bogobjekterne.

Afhængig af det enkelte analyseobjekts specifikke karakter inddrages i varierende omfang andre tekster og værker fra et givent forfatterskab, men det har ikke været intentionen at lave egentlige forfatterskabslæsninger. Beslægtede værker fra det respektive forfatterskab og/eller andre forfatterskaber, biografisk materiale, historiske begivenheder i perioden etc. anvendes i et varierende omfang til at belyse det enkelte værk – ikke kun som en eftersporning af det enkelte værks inspiration, men også for at placere værkerne i en kulturel og samfundsmæssig kontekst, hvor dette skønnes hensigtsmæssigt. Analyseobjekternes receptionshistorie (herunder relevante dagbladsanmeldelser ved udgivelsestidspunktet) inddrages, hvor det har syntes relevant, eller hvor det har været muligt at fremskaffe repræsentative eksempler på (den institutionaliserede) reception af værkerne. Anvendelsen af anmeldelserne beror ikke på intentionen om at lave et egentligt receptionsstudie, men de bruges primært til at pege på den receptionshistoriske ændring af synet på analyseobjekterne, idet der ikke nødvendigvis er tale om en udvidelse af en viden ift. et givent værk, men derimod ofte om en indsnævring af den oprindelige kontekst, der i et vist omfang havde blik for værkernes tværæstetiske implikationer, til fordel for en mere begrænset litterær vinkel.⁵²

⁵² Eftersom dagbladsanmeldelser fra 1960'erne som oftest ikke foreligger i elektronisk form eller bare er registreret, er arbejdet med at fremskaffe disse fra mikrofilmsmørket normalt ofte særdeles tidskrævende, men her har forlaget Borgen, der har udgivet størstedelen af analyseobjekterne, været til særdeles stor hjælp, idet de har givet mig adgang til deres arkiv og muligheder for kopiering af materialet, hvilket de (og særligt redaktør Jacob Stærmose) skal have tak for.

Udvalget af skønlitterære analyseeksempler i afhandlingen

Afhandlingens tidsmæssige afgrænsning er 1964-1970 og i afhandlingen beskrives, analyseres og diskuteres en række litterære eksperimenter. En mindre del af disse værker analyseres i separate værkanalyser i kapitlerne 2-4. Udvalget af værkerne er ikke sket i henhold til værkernes eller forfatterens kanoniske status i den litteraturhistoriske reception, men ud fra følgende to kriterier, nemlig om analyseobjekterne er 1) markante eksempler på en af de tre angivne afpersonaliseringsstrategier og om (afhandlingens forfatter vurderer at) værkerne er 2) interessante, ikke kun i forhold til afhandlingens perspektiv. Førstnævnte kriterium vejer dog tungest i sidste ende.

I kapitlet om appropriering (kap. 2) analyseres Bjørn Nørgaards *Sommeren der gik* (1971) og Hans-Jørgen Nielsens *Dilettariatets Proktatur* (1969). I kapitlet om systemer og spilleregler (kap. 3) er det Hans-Jørgen Nielsens og Henning Christiansens fællesværk *informations* (1965) samt Hans-Jørgen Nielsens *"Den mand der kalder sig Alvard"* (1970), der udgør analysematerialet. I kapitlet om bogobjekter (kap. 4) analyseres Vagn Steens *Skriv selv* (1965), Hans-Jørgen Nielsens *vedr. visse foreteelser* (1967), Per Kirkebys *Blå, 5* (1965), *Blå, tid* (1968) og *Blå, ornament* (1969).

Valget af hele tre af Hans-Jørgen Nielsens værker samt et fællesværk med Henning Christiansen som analyseeksempler kan begrundes med, at disse værker udgør 3½ eksemplariske, ekstreme og indbyrdes ganske forskelligartede eksempler på en afpersonaliserende strategi. Nielsens praksis er desuden tæt knyttet til hans teoretiske virke, hvor Nielsen reflekterer over både afpersonaliseringen (omend han ikke nødvendigvis konsekvent anvender just denne betegnelse) og over værker, der benytter sig af afpersonaliseringsstrategier.

Andre værker kunne i princippet være blevet udvalgt som analyseeksempler, men her har jeg forsøgt at kompensere, ved at der i de enkelte kapitler er referencer til eller mikroanalyser af andre relevante værker.⁵³ De mest radikale afpersonaliserede værker synes at stamme fra det tværæstetiske miljø omkring *ta'* og *Eks-skolen*, hvorimod andre værker (f.eks. Inger Christensens

⁵³ I kapitlet om appropriering kunne Erik Thygesens *Prosa* (1969), Svend Åge Madsens *Liget og lysten* (1968) eller Peer Hultbergs *Desmond!* (1968) være blevet analyseret. Tilsvarende kunne Inger Christensens *Azorno* (1967), Per Kirkebys *2,15* (1967) eller Per Højholts *6512* (1969) have figureret som analyseeksempler i kapitlet om systemer og spilleregler. I kapitlet om bogobjekter kunne f.eks. Per Højholts *Punkter* (1971) eller Per Kirkebys "roman"-trilogi (1969-71) have erstattet de 'tomme bøger' af Vagn Steen, Hans-Jørgen Nielsen og Per Kirkeby.

og Svend Åge Madsens bøger) i højere grad opererer inden for en litterær ramme og ikke repræsenterer en vidtdreven afpersonalisering. Et tilsvarende forhold kan forklare den manglende kvindelige repræsentation, der ikke er tilsigtet, men som omvendt ikke bør opvejes af en kønsmæssig retfærdighedslogik. Ikke at kvinderne nødvendigvis lavede te til skriftrevolutionen, men værkerne af Inger Christensen, Charlotte Strandgaard, Kirsten Thorup m.fl. er simpelthen ude i andre og mindre afpersonaliserende ærinder. Det gør ikke værkerne eller deres ophavskvinder ringere, kun mindre relevante for nærværende afhandling.⁵⁴

Formålet med værkanalyserne i afhandlingen er først og fremmest at analysere disse som eksempler på en problematik (afpersonaliseringen), der går på tværs af kunstarterne. Værkerne er både kulturhistoriske dokumenter og litterære værker, men det er mindre interessant at forfægte det synspunkt at f.eks. Hans-Jørgen Nielsens så godt som non-verbale *vedr. visse foreteelser* (1967) bør have kanonisk status. Det er mere interessant at påvise at dette værk og de øvrige værker, der analyseres i kap. 4, med fordel kan betragtes som *bogobjekter*, der på en gang udgør et separat felt og i visse tilfælde, ikke mindst i 1960ernes tværæstetiske kunst, besidder et dobbelt statsborgerskab, idet der både er tale om litterære værker og om bogobjekter. Afhandlingen skal demonstrere at avantgardeperspektivet med alle dets implikationer er givtigt og ofte nødvendigt i forhold til omgangen med disse værker. Afhandlingen skal desuden ses som et plaidoyer for en bredere og mere transnationalt og tværæstetisk anlagt litteraturhistorieskrivning frem for en kanonisering af de inkluderede analyseeksempler.

Afhandlingens struktur

Afhandlingen er delt op i fem kapitler. Indledningen til afhandlingen efterfølges af en oversigt over avantgardernes projekt i 1960erne og i særdeleshed den danske tresseravantgardes

⁵⁴ Grundet afhandlingens vinkling er et forfatterskab som Per Højholts kun i ringe omfang inkluderet. Afhandlingens formål er som nævnt ikke at give et udtømmende og repræsentativt blik over perioden. Højholt tilhører hverken formelt eller aldersmæssigt tresseravantgarden, omend der er flere forbindelser mellem dem, bl.a. er Højholt medredaktør på *MAK*, men Højholts forudsætninger (og hans skønlitterære output) er forankret i en litterær tradition, særligt Mallarmé (jfr. Højholt 1985a: 8), ikke en tværæstetisk. Tværæstetikken afvises i *Cézannes metode* (1967) som "krise i forfatterskaber og naturlig men for traditionelt betinget 'experimenterelyst'" og deraf følgende "fantasiløse følgeslutninger" (Højholt 1985a: 74-75). Højholts værker repræsenterer for mig at se ikke afpersonaliseringsstrategier (eller i hvert fald ikke så radikale eksempler på sådanne, idet disse, f.eks. 6512 (1969), udgør deciderede litterære værker).

specifikke poetikker og tidsskrifter (kap. 1), hvorefter følger tre analysekapitler (kap. 2, 3 og 4) og et afrundende kapitel, hvori transformationen af og endelig bruddet med de afpersonaliserede kunstformer i perioden 1968-70 analyseres (kap. 5). I afhandlingens afslutning opsamles afhandlingens delresultater, og mulige forskningsperspektiver skitseres, hvorefter følger litteraturliste, appendiks, et dansk resumé og et engelsk summary.

I kapitel 1 bliver afpersonaliseringen beskrevet i et internationalt perspektiv inden for kunst, litteratur og filosofi, hvilket fører over til en rekontekstualisering af teoridannelsen omkring "forfatterens død". Den danske tresseravantgardes specifikke konfigurationer afgrænses, og dens manifestationer (tidsskrifter, udstillinger, kunst) beskrives med nedslag i de to væsentligste poetikalske artikulationssteder, nemlig tidsskriftet *ta'* (1967-68) og Hans-Jørgen Nielsens *'Nielsen' og den hvide verden* (1968). En afpersonaliseringens poetik bliver analyseret, idet der argumenteres for valget af termen "afpersonalisering" som metaterm. Denne afpersonaliseringens poetik skitseres på baggrund af en typologisering af de teksttyper, som en sådan poetik bliver udfoldet inden for. Fire grundlæggende niveauer bliver udpeget som centrale i den kunstneriske og teoretiske praksis: 1) Afpersonalisering som en bestemt kunstnerholdning, 2) Afpersonalisering som et kompositorisk princip, 3) Afpersonalisering som materialeholdning og 4) Afpersonalisering som et større åndshistorisk brud. Disse fire niveauer bliver analyseret i forhold til den danske tresseravantgardes begrebspar "rent-urent". Endelig analyseres "attituderelativismen" (som eksempel på et "åndshistorisk brud") som værende et eksempel på et begreb, der med fordel kan analyseres i en transnational kontekst.

I kapitel 2, der er koncentreret om den danske tresseravantgardes approprieringsteknikker, analyseres approprieringsteknikkernes funktion som kritik af forfatterfunktionen og værkkategorien. Anvendelsen af approprieringsteknikker i 1960ernes internationale kunst beskrives gennem nedslag i hhv. tresseravantgardens *godfather* Marcel Duchamps readymades, popkunstens (Andy Warhol) silketryk, i William S. Burroughs' cut-up samt situationisternes *détournement*, der betegner interessante billedkunstneriske og litterære afpersonaliseringsstrategier. Eksempler på appropriering i teori (Erik Thygesen og Per Kirkeby) og praksis hos den danske tresseravantgarde analyseres, inden kapitlet afsluttes med analyser af Bjørn Nørgaards *Sommeren der gik* (1971) og Hans-Jørgen Nielsens *Diletariatets Proktatur* (1969).

I kapitel 3 analyseres kunstarternes anvendelse af systemer og spilleregler i den internationale samtidskunst i 1960erne. Positionerne i den danske 'systemdebat' i 1967-68 resumeres og termene "system" og "spil" defineres. Den danske datamaskinepoesi analyseres i forhold til afpersonaliseringen og de samtidige eksperimenter i udlandet. Kapitlet slutter med to værkanalyser af Hans-Jørgen Nielsens og Henning Christiansens fællesværk *informations* (1965) samt Hans-Jørgen Nielsens "*Den mand der kalder sig Alvard*" (1970).

I kapitlet 4 defineres og diskuteres termen "bogobjekt" som genre. Herefter følger en konstruktion af de parametre, der i analyserne kan fungere som værktøj. Bogobjektets ophav bliver skitseret i en medie-, kunst- og litteraturhistorisk kontekst, inden beskrivelsen af danske bogobjekter fra perioden fører over til analysen af de såkaldt 'tomme bøger'. Det internationale felt af 'tomme bøger' i 1960erne analyseres, danskeren K. J. Almqvists pionerindsats beskrives, og en komparativ analyse mellem eksempler på 1960ernes tomme bøger, stykker og malerier foretages. Kapitlet slutter med analyser af fem bogobjekter (eksempler på tomme bøger), nemlig Vagn Steens *Skriv selv* (1965), Hans-Jørgen Nielsens *vedr. visse foreteelser* (1967), Per Kirkebys *Blå, 5* (1965), *Blå, tid* (1968) og *Blå, ornament* (1969).

I kapitel 5 beskrives politiseringen af det æstetiske felt i 1968, hvilket resulterer i en udfasning af eksperimenterne med afpersonaliserede former og en delvis afsked med kunsten som kategori. I tre punktnedslag analyseres dette via den danske tresseravantgardes anvendelse af offset-teknologi samt tidsskrifterne *MAK* (1969-70) og *ta' BOX* (1969-70).

I konklusionen opsummeres afhandlingens delresultater, og mulige forskningsperspektiver skitseres.

Kapitel 1

DEN DANSKE TRESSERAVANTGARDE OG AFPERSONALISERINGENS POETIK

Termen "afpersonalisering" stammer fra Hans-Jørgen Nielsens programskrift "What's happening, baby?" fra *ta'* nr. 1, 1967. I dette programskrift optræder ordet første gang i den danske tresseravantgardes skrifter. I "What's happening, baby?" anvendes ordet af Nielsen som et af flere stikord, der betegner et bredere udsnit af samtidskunsten i 1960'erne, nemlig "pop og hard edge-maleri, [...] visse nyere musik- og skulpturformer [og] konkret poesi og litterære udtryk". De øvrige stikord er følgende: "anonymitet", "mekanik", "materialefremmede spilleregler", "formskabeloner", "fladhed", "monotoni" og "sideordning".

Listen er sideordnet, men ordet "afpersonalisering" udgør en term, der kan fungere som overordnet betegnelse for de øvrige. Hvor de øvrige stikord nemlig betegner *kompositoriske principper* (anvendelsen af "materialefremmede spilleregler", "formskabeloner", "mekanik" og "sideordning"), *karakteristiske træk ved værket* ("fladhed", "monotoni") eller aspekter af *forfatterrollen* ("anonymitet"), så besidder "afpersonalisering" ikke samme specificitet.⁵⁵ Ordets manglende specificitet nødvendiggør en stadig præcisering af hvilke *afpersonaliseringsstrategier*, der er i anvendelse. Denne manglende specificitet danner omvendt baggrunden for termens potentiale som metaterm. En metakarakter, der faktisk ligger implicit i "What's happening, baby?", idet Nielsen midt i programskriftet anvender betegnelsen "den afpersonaliserede kunst" (Nielsen 2006: 30) om de nye kunstarter som helhed – uden at Nielsen dog reflekterer mere eksplicit over denne forskydning og hierarkisering. En anvendelse af "afpersonalisering" som metaterm finder man flere eksempler på i tresseravantgardens teoretiske skrifter, f.eks. hos Poul Gernes ("Spillesystemer eller bare systemer" i *ta'* nr. 2, 1967),

⁵⁵ Et ord som f.eks. "formskabeloner" besidder ikke samme syntesefunktion som "afpersonalisering". Ordet "anonymitet" er det eneste, der kommer tæt på at kunne fungere som samlebetegnelse, idet anonymitet besidder både værk-eksterne (forfatteren ift. kunstværket) og værk-interne (anvendte teknikker eller strategier i kunstværket) elementer. I praksis er "anonymitet" dog ikke så velegnet, idet signaturen (den værk-eksterne, signeringen af værket) bibeholdes: Der er således kun tale om en værk-intern anonymitet, altså ikke en egentlig anonymisering, men en stilistisk anonymisering, hvilket jeg vender tilbage til lidt senere i nærværende kapitel. At sådanne (værk-internt) anonymiserede værker alligevel ofte tydeligt kan tilskrives en given kunstner er så en anden sag. Tydeligst er anonymiseringen inden for den konkrete poesis tyske, schweiziske og danske afdelinger.

Jane Pedersen (bl.a. *Der er dejligt i Danmark*, 1971) og Henning Christiansen ("En rose er en rose er en rose" i *ta'* nr. 2). Generelt opereres der dog ikke med "afpersonaliseringen" som en metaterm, men med begreber som "anonymitet", "spilleregler" m.fl., der betegner specifikke kunstneriske problematikker og ikke en samlet teoretisk ramme.

Her må man tage højde for, at der er tale om en kunstnerisk problematik. Der er ikke tale om at en tresseravantgardens mestertænkner udarbejder en stringent og konsistent diskurs, hvorefter kunstens arbejdermyrer producerer kunst ud fra en given poetik. Snarere er der tale om en poetik *in progress*, dvs. under stadig udarbejdelse og forskydning, ikke et uniformt og ensartet projekt, men dog karakteriseret af en fælles *sensibilitet* i perioden, både hos den danske tresseravantgarde og hos "parallelbevægelser" (i bredeste forstand) i udlandet, f.eks. den konkrete poesi, popkunsten, minimalistisk kunst m.m. Eller som kunstkritikeren Irving Sandler skriver ifm. pop og minimal art i 1960'erne, så er der snarere tale om en "attitude" end en fuldt udbygget ideologi. Eller med kritikeren Barbara Rose kan man formulere det som forestillingen om en periodens fælles *sensibilitet*, hvor lighedstrækkene snarere skal findes i denne "sensibilitet" (eller med Sandler: attitude) end i dets "style" (eller "ideologi").

"Sensibilitet" betegner normalt evnen til at sanse, men termen skal forstås mere bredt. En "ny sensibilitet" betegner hos Barbara Rose, men også hos Susan Sontag en ny fortolkningsstrategi og en ny type kunstværker. Hos Barbara Rose skal en "ny sensibilitet" forstås som en "*Zeitgeist*" (Rose 1995: 282) for periodens eksperimenterende kunst, en tidsånd, der ikke er kendetegnet af ligheder i stil, men af ligheder i attitude. I Sontags essays "Against Interpretation" og "One Culture and the New Sensibility" (fra *Against Interpretation*, 1966) skal "sensibilitet" forstås som opgøret med "interpretation", hvilket ikke er ensbetydende med en fuldendt anti-intellektualisme, snarere en læsestrategi, hvor det ikke er subteksten bag teksten/værket,⁵⁶ men derimod teksten/værket som form, der er central. Kritikens opgave er således "to show how it is *what it is*, event that it is *what it is*, rather than to show what it means" (Sontag 2001: 14).⁵⁷ I Sontags essay "One Culture and the New Sensibility" udvides

⁵⁶ Sontag nævner explicit marxistiske og freudianske fortolkningsmåder som eksempler på denne privilegering af subteksten.

⁵⁷ Jfr. kunstkritikeren Irving Sandler's beskrivelse af forskydningen af kunstkritikken i 1960'erne: "In keeping with the anti-anthropocentrism of the art of the sixties, art critics turned from interpretation to description. Rather than treating art as the expression of the artist specifically and of humankind generally, they were factual, delineating an art object in detail, recording what they saw and could verify by pointing at it" (Sandler 1988: 69).

denne deskriptive strategi til ikke kun at omfatte den høje kunst, men derimod også lavkulturelle former, hvilket ikke repræsenterer en opgivelse af alle værdikriterier og en dyrkelse af en anti-intellektualisme, men derimod udgør en etablering af "a new standard of beauty and style and taste" (Sontag 2001: 304).

Disse analysestrategier er tæt knyttet sammen med 1960ernes nye kunstformer, der repræsenterer "a flight from interpretation" (Sontag 2001: 10), en betoning af værkernes objekt karakter og ofte industrielle eller industrielt fabrikerede form (Sontag 2001: 298) samt "a downgrading of talent, facility, virtuosity, and technique" til fordel for værkernes "conceptual power" (Rose 1995: 278). Betegnende nok er både Rose, men især Sontag skeptiske i forhold til litteraturens evne til at løsrive sig fortolkningen (modsat skulpturen, musikken, arkitekturen etc.). Et aspekt, som jeg vil vende tilbage til senere i kapitlet.

Termen "sensibilitet" dukker gentagne gange op i Nielsens skrifter fra perioden, bl.a. i en del af de artikler, der kommer til at udgøre '*Nielsen' og den hvide verden* (1968). Sensibilitetsbegrebet, som Nielsen låner hos Sontag uden at kreditere hende for det,⁵⁸ varierer en smule i betydning, idet det betegner en bevægelse hinsides modernismens "splittede og fragmentariske tilværelsesbillede" (Nielsen 2006: 31) i retning af en eksistentiel 'totalfortolkning', in casu: attituderelativismen ("Hr. Godot, formoder jeg?"). Men ordet kan også betyde demokratiseringen og afmytologiseringen af forfatterrollen ("Rollen som forfatter") samt egentlige kompositoriske strategier ("Anonymitetens formverden").⁵⁹ Susan Sontags betydning (som en af mange inspirationskilder) for tresseravantgarden kan i øvrigt ses i

⁵⁸ Nielsens essays er ikke forpligtet af det akademiske noteapparat og møjsommelige henvisning til kilder. Men som jeg har påvist i min annotering af artiklen "Moderevolutionen! These Shirts are like a Tattoo" i Nielsens *Nye sprog, nye verdener. Udvalgte artikler om kunst og kultur* (2006), så indeholder en tidlig variant af artiklen, nemlig „Moden og den nye sensibilitet“ (*Billedkunst* nr. 4, 1966) henvisninger til Sontag og hendes begreb "sensibilitet". Men Nielsen sletter sporene og overtager endda et Sontag-citat fra artiklen "Against Interpretation", der citeres i den oprindelige artikel, som sin egen – efter at have ændret en smule i det. Hvilket mildest talt kan undre, eftersom just "Against Interpretation" burde være velkendt for et dansk publikum, fordi Sontags essay var blevet oversat til dansk som "Imod fortolkning" og stod at læse i *Vindrosen* nr. 4, 1966, pp. 13-23.

⁵⁹ Man skal dog være opmærksom på at ideen om "den nye sensibilitet" fortsættes hos Nielsen ved 1960ernes udgang og videre ind i 1970erne, men at indholdet udskiftes. Eksempelvis er Sontag i artiklen "Sensitræning" i *Vindrosen* 3, 1969, blevet udskiftet med Herbert Marcuse og dennes forestilling om en ny sensibilitet, der har langt større politiske implikationer og er knyttet til ungdomsoprøret. Marcuses kapitel om "Den nye sensibilitet" indgår i *An essay on Liberation*, der på dansk udgives som *Frigørelsen* (1969), der, som forsiden angiver, er "skrevet i revolutionsåret 1968 og tilegnet de unge oprørere". I 1970erne betegner "den nye sensibilitet" hos Nielsen imidlertid en "fornyset interesse for det umiddelbare samliv. Det personlige og det intime. Det nære og ømme. Mest direkte under indtryk af de kønspolitiske bevægelser." ("Venstrefløjen, følsomheden og lyrikken" i *Information* d. 17. januar 1978, Nielsen 2006: 413).

kataloget til udstillingen *9 skulptører* (i 1967), et af højdepunkterne for en dansk minimalistisk kunst. Her lyder det i Hein Heinsens bidrag, at Sontags essay er "betegnende for en holdning i og til kunsten, som vinder frem nu" (Heinsen 1967: upag.).

Den akademiske udfordring ift. en term som "sensibilitet" er at sammenholde den sammenflikkede teoretiske positionering med de helt konkrete kunstneriske eksperimenter. Ikke for at undersøge om teorien svarer til praksis – dette gør den med vished ikke, i hvert fald ikke i den enkelte kunstners tilfælde, eftersom de teoretiske positioner jo udgør summen af tresseravantgardens teoretiske forsøg – men for at analysere interessante divergenser mellem teori og praksis samt at analysere værker med støtte i dette teoretiske fundament.

Valget af termen "afpersonalisering" som metaterm for tresseravantgardens eksperimenter og poetikalske skrifter har forskellige årsager. En kvalitet ved termen er at termen "afpersonalisering" *ikke* begrænses af at være bundet til én kunstretning (f.eks. minimalisme) eller én kunstartspecifik problematik (f.eks. billedkunst eller litteratur). Med mindre man (som Per Kirkeby gør det i teksten "Bilderstreit" i *Håndbog* fra 1991) definerer minimalismen ekstremt bredt, dvs. som en generel renselses- og nedskrivningsproces:

"Måske har hver generation sin afgang, og der er grusomt nok ikke noget at gøre, hvis ikke man når det. [...] Minimalismen er en sådan togafgang. Minimalismen forstået som en meget bred holdningsmæssig forudsætning. Et meget stort tog, der afgik i begyndelsen af tresserne. Med en fluxus-vogn, en kasse-vogn, en popvogn, en selskabsvogn med musik og dans. Der var også en hel vogn med os fra de afsidesliggende egne." (Kirkeby 1991: 84-85)

Kirkeby anvender her "minimalisme" som en ret bredt anlagt hovedterm. Jeg vil mene at ordet "tresseravantgarde" er en bedre term, idet man ellers skal skelne mellem forskellige former for 'minimalismer', hhv. 'minimalisme' som fællesnævner og 'minimalisme' som konkret kunstnerisk formation.

En kunstretning som "minimalismen" dækker godt nok en betragtelig del af de eksperimenter, der foregår i årene (ca.) 1964 - (ca.) 1968, men dækker ingenlunde alt, ikke mindst fordi afpersonaliseringsstrategierne fortsætter i perioden 1968-70, dog snarere som 'maksimalistiske' end 'minimalistiske varianter' (jfr. kapitel 3) hvor det ikke handler om, at foretage en sproglig og stilistisk reduktion, men snarere om, gennem en ekstensiv anvendelse af approprieringsstrategier, at formulere en kritik af forfatterens og værkkategoriens originalitet ved at inkludere et heterogent materiale i værket.

At binde "afpersonaliseringen" til en enkelt kunstart ville jo stå i kontrast til både de helt regulære tværæstetiske eksperimenter og det forhold, at man finder afpersonaliseringsstrategier anvendt inden for både musikken, billedkunsten og litteraturen.

Ordet "afpersonalisering" er næppe Nielsens opfindelse og varianter af dette er ord som depersonalisering, afsubjektivering, impersonalisme og desubjektivering. I en del nyere dansk forskning, der behandler avantgarde-relaterede emner (f.eks. Sangild 2004, Pedersen 2005, Schmidt 2007) finder man just termen "desubjektivering" anvendt. At denne term ikke anvendes i nærværende afhandling skyldes dels et praktisk forhold, nemlig at det giver uskønne meningsforstyrrelser at skrive om "desubjektivering", når termen ikke findes i tresseravantgardens egne skrifter, hvor "afpersonalisering" imidlertid dukker op. Ordet "desubjektivering" besidder desforuden ikke større stringens end "afpersonalisering", for så vidt at det hos Sangild, Pedersen og Schmidt betegner så forskellige kunstnere som Samuel Beckett, Donald Judd, Christian Boltanski, Luigi Nono og Steve Reich, dvs. ganske forskelligartede forfattere, skulptører, konceptkunstnere og komponister, hvorfor termen "desubjektivering" nødvendigvis må specificeres i den konkrete brug. Tilsvarende udgør disse nyere forskningsbidrag ikke en teoretisk enhed, idet de trækker på hhv. Adorno, poststrukturalistisk tænkning, vidnesbyrdlitteratur samt minimalismeforskning. I modsætning til disse studier forsøger nærværende studie gennem forestillingen om "sensibilitet" at operere på tværs af kunstarter og teoretiske positioner i 1960'erne.

Andre termer, der tilsyneladende ligger tæt op af "afpersonalisering" er "dehumanisering" (José Ortega y Gasset: *La Deshumanización del Arte*, 1925), "depersonalisering" (Hugo Friedrich: *Strukturen der modernen Lyrik*, 1956) og "impersonalisme" (T. S. Eliot: "Tradition and the Individual Talent" i *The Sacred Wood*, 1920).⁶⁰ Men disse termer, der er beslægtede med "afpersonalisering" og repræsenterer en begyndende kritik af forfatterens autoritet, er indskrevet i en modernistisk kontekst, frem for tresseravantgardens tværæstetiske radikaliserings, hvorfor brugen af disse ville skabe en unødvendig teoretisk uklarhed (der vil blive vendt tilbage til dette spørgsmål senere i kapitlet).

For klarhedens skyld skal det derfor præciseres at afpersonaliserings-termen kan udledes af en række af tresseravantgardens skrifter og spiller en hovedrolle heri. Ordet

⁶⁰ Jfr. Gasset (1997), Friedrich (1974) og Elliot (1997).

"afpersonalisering" bliver anvendt som en *positiv* term,⁶¹ dvs. som en befrielse fra det ekspressive og subjektive gennem anvendelse af afpersonaliseringsstrategier. Men det bør måske være på sin plads allerede her at konstatere at afpersonalisering hverken fuldstændig dækker hele tresseravantgarden eller en af dens vigtigste konfigurationer, tidsskriftet *ta'*. Afpersonaliseringen udgør i endnu mindre grad en poetik for hele den kunstnergeneration, der dukker op i begyndelsen eller midten af 1960'erne, endside for deres værker. Afpersonaliseringen skal ses som et begreb, der i perioden 1964-1970 (og endda fortrinsvist 1964-68) kan observeres i en del af tresseravantgardens teoretiske skrifter og i en del kunstværker, men ikke i alle. Bjørn Nørgaard og Per Kirkeby stritter trods deres tætte tilknytning til Eks-skolen og de øvrige af tresseravantgardens konfigurationer delvist imod. Hos Nørgaard er det især begrundet i en stigende påvirkning af Joseph Beuys' idiosynkratiske mysticisme.⁶² Med termen 'afpersonalisering' prætenderes ikke – som f.eks. den inden for dansk litteraturhistorieskrivning så slagkraftige term "systemdigtning" – at omfatte et endog meget bredt felt. Hvorved man (forhåbentlig) undgår at udvide termen så meget at den bliver uanvendelig. Afpersonalisering er situeret i en helt specifik dansk kontekst og i nogle helt specifikke kunstneriske konfigurationer, men har tillige en international kontekst, der skal med.

Afpersonalisering i 1960ernes kunst og filosofi

Eksperimenter med afpersonalisering finder så langt fra kun sted hos den danske tresseravantgarde, idet man finder parallelle eksperimenter i udlandet og en produktiv udveksling hen over landegrænserne, jfr. avantgardernes transnationale karakter og deres åbne og vidtforgrene netværk (Berg 2005, Beyme 2005). At disse forbindelser i netværksstrukturen så langt fra altid er tydelige i eftertiden er et litteraturhistoriografisk problem. Her skal afpersonaliseringstendenserne indledningsvist betragtes i en international kontekst, der på ingen måder er udtømmende, men denne korte skitse kan forhåbentlig tjene som et perspektiv for de danske eksperimenter. Afpersonaliseringen i et internationalt perspektiv dækker *ikke* kun

⁶¹ Inden for psykologien anvendes termen derimod negativt. Hvis der f.eks. er tale om en "afpersonalisering af samfundet", er det bestemt ikke positivt ment. Men der er forskel på afpersonalisering (i betydningen: umenneskeliggørelse) i en samfundsmæssig henseende og så tresseravantgardens anvendelse af termen i en kunstnerisk kontekst.

⁶² For relationen mellem Eks-skolen og Joseph Beuys, se Morell (2004).

det perspektiv som den danske tresseravantgardes medlemmer selv betragtede den i, men derimod dén større kunst- og kulturhistorie kontekst som i dag, med årtiers afstand, forekommer rimeligt at placere afpersonaliseringen i.

I 1960erne manifesterer "afpersonaliseringen" sig tydeligt i en bredere international litteratur- og kunsthistorisk, men også i en filosofisk, sociologisk og socialpsykologisk kontekst. Samlet set kan man tale om en række såkaldt "antihumanistiske" tilgange inden for filosofien, samfundsvidenskaben, kunsten og kulturen. "Afpersonaliseringen" betegner på ingen måde en homogen teoridannelse og/eller praksis, men netop en række tilgange med delvist forskellige teoretiske forudsætninger. Ikke desto mindre er det vigtigt at skitsere denne internationale kontekst for at forstå, hvad der var en reel forståelsesramme for de danske kunst- og litteratureksperimenter. Dette sker på ingen måde for at reducere de danske eksperimenter til en parasitisk knopskydning, men simpelthen for at skabe en mere præcis kontekst, der ikke er begrænset til mere ensidig dansk litteraturhistorieskrivning med dets egen litteraturhistoriske evolutionslogik.

At man ikke kan foretage en direkte parallelisering mellem f.eks. strukturalismen på den ene side og de kunstneriske eksperimenter med systemer (på dansk eller udenlandsk grund) på den anden side, betyder imidlertid ikke, at de er uden forbindelse eller måske mere korrekt: det betyder ikke at de hos tresseravantgarden *ikke* kan forbindes i en sideordnende, ikke-syntetiserende tilgang. Kunstneriske strategier er ikke underlagt krav om syntese, hvorfor strukturalismens påvisning af sprogets strukturer uproblematisk (altså i en kunstnerisk henseende!) kan vendes om, således at sprogets strukturkarakter bliver understreget i de sproglige eksperimenter gennem en overtydelig strukturering af sproget eller narrativeerne i et system. Et eksempel herpå er Italo Calvino, der i sit essay "Cybernetics and Ghosts" ("Cibernetica e fantasmi" fra 1967) paralleliserer strukturalistisk (i ordets bredeste forstand) forskning med OuLiPos⁶³ egne sprog og litteratureksperimenter (Calvino 1986: 10-12). Calvino's grundtanke er, at hvis man kan påvise sproglige strukturer, må processen kunne vendes om, så strukturer og systemer udgør grundlaget for en ny litteratur.

At ville subsumere alle tilgange, der i det følgende kort skal nævnes, under ét, falder uden

⁶³ OuLiPo er forkortelse for "Ouvroir de littérature potentielle" (Værksted for potentiel litteratur), der blev grundlagt i 1960 af Raymond Queneau og François Le Lionnais. Jeg vender tilbage til OuLiPos litterære teknikker i kapitel 2.

for denne afhandlings rammer. Et sådant forsøg på en subsumering er i øvrigt et temmelig tvivlsomt projekt, idet der ikke er tale om et stringent begreb, men snarere en fælles sensibilitet eller anderledes formuleret: en *Zeitgeist*, om end af begrænset varighed, fra begyndelsen af 1960'erne frem til udgangen af samme årti.

Skal man pege på tidlige forsøg på at indkredse denne tidsånd, kunne man f.eks. nævne den amerikanske kunstkritiker Wylie Syphers *Loss of the self in modern literature and art* (1962), om end Sypher begrænser sig til kunstperspektivet og trods alt plæderer for en slags post-eksistentialisme (Sypher 1962: 68).⁶⁴ Et andet tidligt forsøg står kuratoren til den måske første udstilling med minimalistisk kunst i USA i 1964 for. Her peger kuratoren Samuel Wagstaff Jr. på analoge anti-subjektivistiske eksperimenter i hhv. kunsten (bl.a. Andy Warhol, Dan Flavin og Robert Morris) og litteraturen (Alain Robbe-Grillet og Nathalie Sarraute).⁶⁵ En mere omfattende og receptionshistorisk vigtig indsats i USA finder man i Barbara Roses essay "A B C Art" og Susan Sontags essays fra *Against Interpretation* (1966), som jeg nævnte tidligere. Et andet uhyre indflydelsesrigt værk er Marshall McLuhans *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964, da. oversættelse i 1967), hvori McLuhan, med en vis skepsis, ser en afpersonalisering finde sted i form af de nye teknologiers udvidelse af menneskets nervesystem (McLuhan 1967).⁶⁶

I en nordisk kontekst kan man nævne udpegningen af en fælles sensibilitet i Lars Gustafssons lille oversigt "Mot en ny humanism"⁶⁷ i *Bonniers litterära magasin* i 1967, hvor indsatser af Marshall McLuhan, Susan Sontag, Witold Gombrowicz⁶⁸ og Michel Foucault⁶⁹

⁶⁴ Robert Smithson refererer til Syphers bog i det centrale essay "Entropy and the New Monuments" som Smithson publicerer i *Artforum* i 1966. Et essay, der allerede året efter bliver oversat til dansk i *ta'* nr. 4, 1967. Smithson er mest optaget af at Sypher udpeger "entropiske" træk ved Musil, Heidegger, Sarraute, Beckett m.fl., der altså på denne vis fungerer som en del af forhistorien til 1960'ernes afpersonaliserede kunst.

⁶⁵ Udstillingen hedder "Black, White, and Gray" på Wadsworth Atheneum i januar 1964. James Meyer peger i *Minimalism. Art and polemics in the Sixties* (2001) på at Wagstaff nok korrekt iagttager denne desubjektiveringstendens, men at han samtidig inkluderer kunstnere, der ret beset ikke er så anti-ekspressionistiske som de forsøges at gøres til. Hvilket igen understreger denne *Zeitgeist*, dvs. nødvendigheden af i det hele taget at skulle 'reaktualisere' disse kunstnere.

⁶⁶ For en oversigt over den amerikanske kontekst, se bl.a. "The Sensibility of the Sixties" i Sandler (1988).

⁶⁷ Lars Gustafsson: "Mot en ny humanism", *Bonniers litterära magasin*, nr. 2, 1967, pp. 84-86.

⁶⁸ Formentlig en reference til Jan Stolpes artikel "Witold Gombrowicz. En presentation" (*Bonniers litterära magasin* nr. 8, 1965), hvor Gombrowicz selv formulerer og af Stolpe tilskrives en non-essentiell menneskeopfattelse, der er parallel med Sontags og Foucaults formuleringer af samme problematik.

⁶⁹ *Bonniers litterära magasin* bringer året efter et længere og særdeles interessant interview med Foucault. I dette interview forklarer Foucault, der havde arbejdet tre år som lektor i Uppsala i midten af 1950'erne, at det er i den lange svenske nat, at han udvikler sin hårde arbejdsdisciplin, men Foucault påpeger spøgefuldt, men ikke uden alvor, at det er det strukturerede svenske samfund, der viste ham "att människan i en sådan verkligheten aldrig

paralleliseres som en "ny [humanismeskeptisk] humanisme". Lignende paralleliseringer finder man i flere af Hans-Jørgen Nielsens essays fra perioden 1966-1968, mest markant i programskriftet "What's happening, baby" fra *ta'* nr. 1, 1967, hvor afpersonaliseringen inden for kunsten knyttes sammen med et tilsvarende paradigmeskift inden for opfattelsen af mennesket.

Inden for filosofien kan man pege på det strukturalistiske boom i 1960'erne, der som historisk udgangspunkt har Saussures strukturelle lingvistik og bl.a. er et opgør med Sartres dominerende eksistentialisme.⁷⁰ Seán Burke sammenfatter i *The Death and Return of the Author* (1992) opgøret således:

This 'Copernican revolution' set in motion by the foregrounding of linguistic structures threw down a direct challenge to the central and founding role of consciousness, whether registered in terms of Cartesian certainty, Husserlian phenomenology, or the doctrine of individual freedom outlined in Sartrean existentialism. In what was to become the 'slogan of the decade' for the France of the 1960s, Lévi-Strauss could thus declare: 'the goal of the human sciences is not to constitute man, but to dissolve him' (Burke 1992: 13)

Man kan pege på Claude Lévi-Strauss' strukturalistiske antropologi, udviklingen af en strukturalistisk poetik og narratologi hos Vladimir Propp og Algirdas Greimas men også Louis Althusser's antihumanistiske Marx-fortolkning i *Pour Marx* (1965, da. oversættelse 1969) og *Lire le Capital* (1965).⁷¹

Omkring 1966 træder den ny generation af såkaldt 'post-strukturalistiske' tænkere ind på banen. De opererer i forlængelse af den foregående strukturelle humanvidenskabs kritik af eksistentialismen og marxismen (og helt overordnet: humanismen og subjektfilosofien), men disse poststrukturalistiske tænkere udtrykker samtidig en skepsis ift. disse strukturers almen gyldighed. Indbyrdes temmelig forskelligartede varianter udgør Jacques Derridas, Roland Barthes' og Jacques Lacans tænkning. Antihumanismen udgør ikke et fælles projekt, men snarere selvstændige filosofiske udviklinger, der dog på forskellig vis, korresponderer. Antihumanismen kan beskrives som en grundlæggende kritik, i forlængelse af strukturalismen,

annat är än en punkt som flyttar sig, som lyder lagar, schemata och former i en trafik som går utöver och är mäktigare än individen" (Lindung 1968: 204).

⁷⁰ Jfr. bl.a. opgøret med Sartre i Claude Lévi-Strauss' kapitel "Histoire og dialektik" i *Den vilde tanke (La pensée sauvage)* fra 1962 samt Michel Foucaults kontroverser med Sartre efter udgivelsen af sin *Les mots et les choses* (1966), f.eks. "Foucault répond à Sartre" i Foucault (2001: 690-697) samt i Lindung (1968).

⁷¹ Althusser's opgør med den humanistiske marxisme, der er baseret på Marxs tidlige skrifter, former sig som et forsøg på en accentuering af strukturelle helheder frem for enkeltindividerne som historisk drivkraft.

af oplysningstidens forestilling om det autonome subjekt, der er fundamentet for erkendelsen af både verden og sig selv. I en mere samtidig kontekst former antihumanismen sig ligeledes som et opgør med periodens dominerende (mode)filosofi, eksistentialismen, og dennes forestilling om menneskets udformning af sin egen eksistens via sine handlinger – hvilket, således lyder kritikken fra strukturalistisk hold, er at negligere de sproglige, sociale og økonomiske faktorer og systemer som en sådan humanitet kan udfolde sig inden for. Mest markant i en bredere (herunder en svensk og dansk) kontekst i samtiden er måske nok Michel Foucaults *Les mots et les choses* (1966), der trods sin vanskeligt læste karakter, bliver en overraskende bestsellersucces i hjemlandet, hvilket kan fortolkes som et udslag af denne tidsånd.⁷² Mennesket beskrives som et diskursivt resultat af de herskende epistemer, dvs. den fælles videnshorisont. Som den rumænske litterat Matei Calinescu har påvist, så dækker termen ”menneske” (”l’homme”), der optræder i ”menneskets død” i *Les mots et les choses* ”the whole semantic range that extends from the loosely metaphorical, through the technical, to, occasionally, the literal – one can hardly help being disturbed by the broad connotations of this language” (Calinescu 1985: 171). Men denne semantiske ustabilitet svarer perfekt, mener Calinescu, til lige præcis tidsånden og dens mange varianter, herunder decideret eskatologiske. Menneskets død skal ikke forstås i apokalyptiske termer (den eskatologiske tone til trods), men som en del af det, der siden hen er blevet benævnt ”the linguistic turn” inden for filosofi og videnskab, hvor mennesket blot er en funktion af sproget. Forfatteren ’forsvinder’ og ’udviskes’ gennem sin skriftpraksis. Begrænser man således perspektivet, så synes tesen i vidt omfang at passe til en bestemt litterær tradition fra Mallarmé og frem til eksperimenterne i 1960erne.

Afpersonaliseringstendenser kan man i 1960erne desuden finde inden for sociologien og socialpsykologien hos bl.a. Erving Goffman og Herbert Blumer,⁷³ der arbejder i forlængelse af George Herbert Meads filosofisk-psykologisk-sociologiske skrifter fra 1930erne, hvor Mead lancerer en non-essentiell subjektoplevelse, idet subjektet iflg. Mead er en konstruktion af den sproglige kommunikation, hvorfor Mead bliver betragtet som en forløber for den

⁷² ”Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, si par quelque événement dont nous pouvons tout au plus pressentir la possibilité, mais dont nous ne connaissons pour l’instant encore ni la forme ni la promesse, elles basculaient, comme le fit au tournant du XVIIe siècle le sol de la pensée classique, – alors on peut bien parier que l’homme s’effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable” (Foucault 1966b: 398)

⁷³ Se Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), Herbert Blumer: *Symbolic Interactionism* (1969) og George Herbert Mead: *Mind, Self & Society* (1934).

poststrukturalistiske kritik af subjektet/individet, dvs. forgænger for 1980ernes postmodernisme og forestillinger om det posthumane/det decentrerede subjekt (hvis kernetekster skrives allerede i 1960erne af Foucault, Barthes, Derrida m.fl.).

Interessant i forhold til afpersonaliseringstendenserne er også det "zen-boom", der kommer i 1950ernes og 1960ernes kunst under påvirkning af bl.a. D.T. Suzuki, Alan Watts og John Cage, hvor det antimetafysiske Zen ækvivalerer med de afpersonaliserede kunstformer⁷⁴ (der vil blive vendt tilbage til zenbuddhismen i kapitel 4 i forbindelse med analysen af Hans-Jørgen Nielsens *vedr. visse foreteelser*, 1967).

Vender man sig mod kunsten, så viser afpersonaliseringstendenserne sig som bl.a. en afmytologisering af kunstnerfiguren, en forkastelse af kunsten som et særlig fint og ophøjet område, plædering for og praktisering af en non-ekspressiv og non-romantisk kunst. Inden for litteraturen kan man pege på den franske nouveau roman og (som et udpræget internationalt fænomen) den konkrete poesi, hvis mest afpersonaliserede former kommer til syne i Tyskland, Østrig, Brasilien og Danmark. Andre markante former er approprieringsstrategierne i den amerikanske popkunst og de rensede, industrielle former i den minimalistiske kunst.

1960erne betegner et kulminationspunkt for afpersonaliseringsstrategierne, men disse strategier har en forhistorie, der går tilbage til 1910ernes og 1920ernes avantgarder, f.eks. den russiske konstruktivisme, Marcel Duchamp (der, jfr. Krauss (1993), udgør den fælles kilde for såvel popkunsten som den minimalistiske kunst m.fl. i 1960erne),⁷⁵ De Stijl, Neue Sachlichkeit, Musique Concrète, serialismen, dodekafonien, Cages tidlige aleatoriske musik m.m.

Allerede i 1925 beskriver José Ortega y Gasset i *La Deshumanización del Arte* (da. *Menneskets fordrivelse fra kunsten*) det brud med en realistisk-naturalistisk kunst, der indledes i slutningen af det 19. århundrede af symbolistiske kunstnere som Claude Debussy og Stéphane Mallarmé. Det dehumaniserede værk hos Gasset er et kunstværk, der ikke repræsenterer en materiel udspaltning af digterens følsomme væsen og heftigt bankende hjerte, men derimod et *kunstigt* værk, en artefakt, der er bevidst om sin egen kunstighed, og som koket fremviser sin

⁷⁴ Man kan pege på zen-inspirationen i John Cages *Silence* (1961) og andre af Cages værker (musikstykker og bøger). Om relationen mellem vestlig (især amerikansk) kunst og zenbuddhisme i 1960erne se bl.a. Clarke (1988), Westgeest (1997) og Baas (2005).

⁷⁵ De to kunstretninger drager dog væsensforskellige konsekvenser af Duchamp-"effekten", hhv. appropriering af præ-eksisterende materiale (f.eks. fotografier og tegneserier) hos popkunstnerne og præ-eksisterende former (systemer og strukturer) hos de minimalistiske kunstnere, jfr. Krauss' "The Double Negative: a new syntax for sculpture" i *Passages in Modern Sculpture* (1977), jfr. Krauss (1993).

konstruktion og derved – til det store publikums irritation – bryder fiktionens sædvanlige bedrag. Et værk, der forhindrer "enhver følelsesmæssig resonans" som Gasset skriver om Mallarmé (Gasset 1997: 47) og lader digterens stemme fremstå som navnløs: "digteren begynder, hvor mennesket ender" (ibid. p. 46). Gasset bibeholder dog digterautoriteten modsat Barthes, der afliver ham.

Matei Calinescu ser, lig Burke (1992), 1910'erne og 1920'erne som en form for "profeti" om 1960'erne:

"Today we can say that the antihumanistic urge of writers and artists during the first decades of the twentieth century was not only a "reaction" (against romanticism or naturalism) but a strangely accurate prophecy. Distorting and often eliminating man's image from their work, disrupting his normal vision, dislocating his syntax, the cubists and futurists were certainly among the first artists to have the consciousness that Man had become an obsolete concept, and that the rhetoric of humanism had to be discarded" (Calinescu 1987: 126)

Men disse antihumanistiske tendenser forstærkes og radikaliseres med kunsten i 1960'erne. Et højdepunkt for afpersonaliseringen inden for kunsten i 1960'erne udgør den minimalistiske billedkunst i dette skift "from psychology to physicality, from subjectivity to objectivity, from interpretation to presentation, from symbol to sign – to seeing things as they literally are and "saying it like it is," a catchphrase of the sixties" (Sandler 1988: 61). Især den amerikanske minimalistiske billedkunst kan ses i forlængelse af bl.a. russisk konstruktivisme, De Stijl, Bauhaus m.m., men uden at besidde disse forgængeres idealisme og visioner eller deres utopiske og/eller spirituelle dimensioner (Sandler 1988: 75).⁷⁶

Samlet udgør afpersonaliseringen et særdeles broget billede. Forsøg på at skrive dele af afpersonaliseringens historie kan således antage mange former, f.eks. en filosofisk (poststrukturalistisk) diskussion af kategorien "subjektet" i en post-cartesiansk forstand,⁷⁷ en undersøgelse af en forskydning inden for hele subjekt-kategorien som sådan⁷⁸ eller et studie af

⁷⁶ Der er dog betydelig forskel mellem f.eks. Donald Judds (eller Dan Flavins) strenge, rensede former og så Robert Smithsons værker, der har en anderledes 'uren' tone, jfr. også forskellen mellem Judds kølige kunstbetragtninger og Smithsons essays med sidstnævntes populæresoteriske referencer.

⁷⁷ Se f.eks. *Deconstructive Subjectivities* (1996, red. Simon Critchley & Peter Dews) og *Who comes after the subject?* (1991, red. Eduardo Cadava, Peter Connor og Jean-Luc Nancy).

⁷⁸ Peter Bürger: *Das Verschwinden des Subjekts* (2001).

1960erne som forløber for 1980ernes postmodernisme.⁷⁹

I en litterær kontekst er dette opgør med forfatteren centralt, som det her anføres i et oversigtsstudie: "Much twentieth-century thinking around the question of authorship does in fact seem to insist on the disappearance, irrelevance or incoherence of the author [...]" (Bennett 2005: 68). Opgøret med forfatteren kan spores tilbage til Mallarmé, men også til impersonalismen hos Eliot ('a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality' som det lyder i "Tradition and the Individual Talent", 1919)⁸⁰ og Pound.⁸¹ Disse positioner radikaliseres, som det vil blive demonstreret i det følgende, i teoridannelsen omkring "forfatterens død" i 1960erne.

Forfatterens død

I forlængelse af strukturalismens anti-humanisme ("menneskets død") finder man teoridannelsen omkring "forfatterens død", hvis to centrale tekster udgøres af Roland Barthes' artikel "La mort d'auteur" og Michel Foucaults artikel "Qu'est qu'un auteur?" fra hhv. 1967⁸² og 1969. Disse to tekster udgør kerneartiklerne i forsøget på at udradere forfatteren som instans i forhold til det litterære værk og har da også navngivet teoridannelsen.⁸³

I forhold til denne afhandlings emne, afpersonaliseringen, er disse to tekster vigtige, fordi man her i teoretisk form kan spore det opgør med subjektet, der kulminerer i sluttresserne om end perspektivet er begrænset til skønlitteraturen,⁸⁴ men som det afslutningsvist vil blive

⁷⁹ Andreas Huyssen: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986) samt Jensen (1987 og 88).

⁸⁰ Citeret efter Bennett (2005: 66).

⁸¹ Se hertil Maud Ellmanns *The poetics of Impersonality. T.S. Eliot and Ezra Pound* (1987), hvori Eliots og Pounds teoretiske diskussion af impersonalismen (og d'herrers konkrete praksis i bl.a. *The Waste Land* og *The Cantos*) analyseres. Eliot og Pound er i øvrigt centrale figurer i den svenske debat, hvor Eliot og Pound så at sige radikaliseres ved at de reaktualiseres gennem accentueringen af disses mest afpersonaliserende træk, jfr. Agrell (1993).

⁸² Almindeligvis dateres artiklen til 1968, men artiklen bliver trykt første gang i tidsskriftet *Aspen* nr. 5/6 i 1967 (mere om det senere).

⁸³ Jfr. navne på forlængelser eller korrektiver af teoridannelsen: *The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. (Burke 1992), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (Fotis Jannidis et al. 1999), *What is an author?* (Biriotti & Miller 1993) og "What was an author?" (Nesbit 1987).

⁸⁴ Foucaults "Hvad er en forfatter" behandler tillige filosofiske og psykologiske tekster, men disse tekster, fra de såkaldte "grundlæggere af diskursivitet" (Freud og Marx) falder uden for mit perspektiv.

demonstreret med Barthes, så indgår også disse to artikler som en del af periodens fælles sensibilitet, hvilket er et givtigt perspektiv at læse dem i.

Hos Barthes erstattes den traditionelle forfatter af en *skrift*, der ”ødelægger enhver stemme, ethvert ophav” (Barthes 2004: 174), hvorimod Foucault historiserer forfatterfunktionen for at pege på, at denne ikke udgør en konstans, men derimod er historisk foranderlig, hvilket åbner muligheden for en transformation af den nuværende forfatterfunktion. Hvor Barthes udpeger, på hvilke måder en afpersonalisering kan finde sted i skriften, så peger Foucault omvendt på forfatterfunktionens historiske betingethed og plæderer i forlængelse af denne for en litterær anonymitet.

Den dødsdom, der fældes af Roland Barthes i ”Forfatterens død” falder parallelt og kan forstås i sammenhæng med andre af periodens skyndsomt eksekverede dødsdomme: ’subjektets død’, ’menneskets død’, ’familiens død’,⁸⁵ ’litteraturens død’⁸⁶ etc. – symptomatisk for 1960ernes opbrudsstemning, hvor en omkalfatring af samfundet, fra individet, over familien til staten og samfundet, står lige for. Man kan vælge at betragte dødsdommene, der udstedes, som talehandlinger, der erklærer et ”x” for dødt, hvilket trækker tråde tilbage til Friedrich Nietzsches famøse talehandling i *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), hvor Gud blev erklæret død.

Forfatteren, ”l’auteur”, hypostaseres da også hos Barthes til selveste ”l’auteur-Dieu” hvorefter Barthes skyndsomt lægger denne forfatterguds hoved på blokken. Talehandlingen, dvs. performativen, er som retorisk greb effektivt, fordi Barthes med livets biologisk funderede narrativ (cyklusen: fødsel, liv, død) som velkendt metafor, etablerer et tomrum, som den selv står på spring for at udfylde. I Barthes’ tilfælde er det læseren, som skal overtage den tomme plads, der står ledig efter forfatterens død – ikke læseren som en vilkårlig eller statistisk størrelse, men derimod den hypostaserede Læser, idet essayets berømte slutlinjer netop er ”Læserens fødsel skal betales med forfatterens død” (Barthes 2004: 183).

Barthes’ tekst udgør en sammentænkning af den strukturelle lingvist Émile Benvenistes teori om udsigelsesindikatorer og Julia Kristevas Bakhtin-inspirerede intertekstualitetsteori, hvilket her vil blive illustreret ved to citater fra teksten:

⁸⁵ Jfr. anti-psykiateren David Coopers *The Death of the Family* (1970). Dansk oversættelse i 1971.

⁸⁶ Jfr. Hans Magnus Enzensberger: ”Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend” i *Kursbuch* 15, 1968. Se hertil kap. 5 i afhandlingen.

"I lingvistisk forstand er Forfatteren aldrig mere end den, som skriver, ligesom *jeg* ikke er andet end det, som siger *jeg*: Sproget kender et "subjekt", ikke en "person", og dette subjekt, der er tomt uden for selve den udsigelsesakt, der definerer det, er tilstrækkeligt til at holde sproget "sammen", det vil sige til at tømme det" (Barthes 2004: 178)

"En tekst er udgjort af mangfoldige skrifter fra adskillige kulturer, der indgår i dialog med hinanden, der parodierer og bestrider hinanden; men der er et sted, hvor denne mangfoldighed samler sig, og dette sted er ikke forfatteren, som man hidtil har ment, det er læseren: Læseren er selve det rum, hvor alle de citater, skriften udgøres af, indskriver sig, uden at nogen af dem går tabt (Barthes 2004: 182-183)

Det første citat trækker på Émile Benvenistes udsigelsesteori som udvikles i 1950erne og 1960erne og nedfældes i *Problèmes de linguistique générale I* (1964).⁸⁷ Pronomierne og adverbierne ("*jeg*", "*du*", "*dette*", "*her*", "*nu*", "*i dag*") er tomme tegn, for så vidt de ikke refererer til en anden virkelighed end den, som der etableres i skriften i modsætning til f.eks. substantiver, der immervæk besidder (eller i det mindste: kan besidde) en vis substans uafhængigt af udsigelsen.⁸⁸ Som Jacob Lund Pedersen dog har understreget i sin ph.d.-afhandling *Den subjektive rest. Udsigelse og (de)subjektivering i kunst og teori* (2005), så radikaliserer Barthes Benvenistes tanke: Der er nemlig betydelig forskel på at påpege, at pronomier og adverbier som "*jeg*", "*her*" og "*nu*" er tomme, fordi disse tegns indhold fastsættes af den udsigelse, som de indgår i – og så som Barthes at hævde disse tegns urørlige tomhed,

⁸⁷ Det drejer sig her især om artiklen "La nature des pronoms" (1956) i *Problèmes de linguistique générale*. Min anvendelse af Benvenistes udsigelsesteori er inspireret af den, som Jacob Lund Pedersen foretager i sin afhandling *Den subjektive rest. Udsigelse og (de)subjektivering i kunst og teori* (2005) plus i Pedersen (2001). Pedersens projekt er at påvise en "*subjektiv* erfaring af desubjektiveringen, en *personlig* erfaring af desubjektiveringen." (Pedersen 2005: 8), et projekt, der paradoksalt kræver at man først har taget Foucaults, Barthes etc. ord for pålydende, hvilket ikke er nødvendigt, idet den fuldendte desubjektivering er en utopisk praksis. Selv hos Beckett og Judd bliver en personlig og genkendelig stil tilbage. Pedersens Agamben-inspirerede Beckett-læsninger, der direkte forbinder desubjektiveringen (eller i min terminologi: afpersonaliseringen) med Auschwitz og Holocaust, forholder jeg mig skeptisk overfor, idet "*lejren*" og "*jødeudryddelserne*" næppe kan ses som drivkraften bag anvendelsen af desubjektiveringen *in toto*. Pedersen overser de talrige eksperimenter med afpersonaliseringsstrategier i 20. århundrede – også før Holocaust. Afhandlingens kunsthistoriske perspektiv er signifikant nok yderst begrænset (Samuel Beckett og Christian Boltanski), og spørgsmålet er om koblingen mellem holocaust og desubjektivering, som efter min vurdering i mindre vellykket grad skabes med Beckett end med Boltanski, i lige så høj grad lader sig skabe med f.eks. Donald Judd, Dan Flavin, Eugen Gomringer, Poul Gernes, Peter Louis-Jensen etc.?

⁸⁸ "Den lingvistiske forskel mellem substantiv og personligt pronomer består i referentens indhold. Substantivets referentielle indhold besidder en vis konstans, uafhængigt af hvem der udtaler eller skriver dette. [...] Det personlige pronomer, derimod, besidder intet sådant objekt, dets brug kan referere til [...] Den virkelighed, som det personlige pronomer henviser til, er derfor ikke en reel, men en diskursiv virkelighed, hvorfor subjektiviteten ifølge Benveniste kommer til at afhænge af udsigelsen. [...] "*Jeg*" refererer således ikke længere til en talehandlingen forudeksisterende subjektiv instans, men snarere til dets egen udtalelse, idet det selv bliver den referent, det skulle være tegn for. De personlige pronomener er "tomme tegn", der ikke henviser til en ydre virkelighed, men som altid disponible bliver "fyldt", så snart sprogbrugeren påtager sig dem i hver instans af sin diskurs" (Pedersen 2001: 94).

altså en funktion ved teksten, der så at sige afliver forfatteren (ikke den konkrete forfatter, men den interioriserede forfatter).⁸⁹

I det andet citat alluderer Barthes til Julia Kristevas Bakhtin-inspirerede intertekstualitetsteori,⁹⁰ en teori som Barthes selv bygger videre på i "Fra værk til tekst",⁹¹ hvor værket afløses af *teksten* som er ét stort intertekstuel spil af betydninger: "At efterspore et værks "kilder" og "påvirkninger" er at tilfredsstille herkomstmyten. De citater, en tekst udgøres af, er anonyme, ueftersporbare og alligevel *allerede læste*: Det er citater uden anførselstegn" (Barthes 2004: 263). Netop denne intertekstualitet er, som Anker Gemzøe har anført, "et nøglebegreb i et avantgardistisk simultanopgør med intet mindre end *subjektet, repræsentationen, fortællingen og værket*" (Gemzøe 1997: 36, forf. kurs.).

Michel Foucaults artikel "Hvad er en forfatter?" udgør Foucaults korrektiv til Barthes og i en vis forstand også et korrektiv til sig selv. I 1966 havde Foucault udgivet artiklen "La pensée du dehors" (på da. "Tænkningen af det udenfor") om og inspireret af Maurice Blanchot, hvori det lyder: "Den diskurs, jeg taler om, eksisterer ikke forud for min udtale af det nøgne udsagn "jeg taler", og den forsvinder i samme øjeblik, jeg tier" (Foucault 1995: 47). Der er altså ikke tale om et subjekt, der taler, men om sproget, der udfolder sig. Værket er resterne af en skriven. Foucault taler om forfatteren som den "ikke-eksistens i hvis tomrum sprogets grænseløse udstrømning uophørligt fortsætter" (Foucault 1995: 48). Citater, der uproblematisk kunne have indgået i "Forfatterens død". Maurice Blanchots litteraturfilosofi⁹² udgør formodentlig også et af de teoretiske udgangspunkter for Barthes' artikel. Foucaults artikel "Hvad er en forfatter?" udgør et tydeligt farvel til Foucaults egen 'tresserfase', der strækker sig fra *Folie et déraison*.

⁸⁹ I sin ph.d.-afhandling fremviser Pedersen eksempler på tolkninger af Benveniste, hvor udsigelsen er "det sted, hvor subjektivitet og individualisering muliggøres" (Pedersen 2005: 41), men tilslutter sig Etienne Balibars tese om, at der ikke "blot [er] tale om, at sproget "taler mennesket", snarere end "mennesket taler sproget", men at "sproget "taler" mennesket netop som subjekt: Det taler menneskets mulighed, og grænserne for denne mulighed, for – som et menneskeligt individ, der er kastet ind i sprogets system – at navngive sig selv som subjekt" (ibid., p. 42). Pedersens afhandling er et forsøg på at finde "den subjektive rest" bag Samuel Becketts og Christian Boltanskis såkaldte forsøg på "desubjektivering".

⁹⁰ "Le mot, le dialogue et le roman" i *Critique*, nr. 239, 1967.

⁹¹ "Den intertekstualitet, som enhver tekst indgår i, eftersom den selv er en anden teksts mellem-tekst, skal ikke forveksles med en eller anden oprindelse til teksten: At efterspore et værks "kilder" og "påvirkninger" er at tilfredsstille herkomstmyten. De citater, en tekst udgøres af, er anonyme, ueftersporbare og alligevel *allerede læste*: Det er citater uden anførselstegn" (Barthes 2004: 263).

⁹² Herunder Blanchots begreb om *absence d'œuvre*, et såkaldt "værkfravær", ikke er fravær af værk(et), men et fravær i værket: Den skrivendes egen, rytmiske forsvinden i og gennem sit værk. Jfr. Maurice Blanchot: *Orfeus' blik og andre essays* (1994).

Histoire de la folie à l'âge classique (1961) over værker som *Raymond Roussel* (1963) til *Les mots et les choses* (1966). Her havde kunsten og litteraturen⁹³ haft en privilegeret plads som moddiskurser i forhold til den rationelle tænkning. At 'tænke med kunst' kan således være en måde at nå uden for tænkningens rationelle fundament. I den næste fase bliver litteraturen blot en af mange diskurser, der er reguleret efter et ofte ukendt eller uerkendt sæt anonyme regler,⁹⁴ og dette afspejles i "Hvad er en forfatter", der ikke er en besyngelse eller beskrivelse af litteraturens modstandspotentiale, men derimod et forsøg på at historisere forfatterfunktionens mulighedsbetingelser for at afsløre de skjulte strukturer, der ligger bag denne.

Foucault konstaterer i "Hvad er en forfatter?", at "igennem et godt stykke tid har kritikken og filosofien taget denne forfatterens forsvinden eller død til efterretning" (Foucault 2003: 11),⁹⁵ dog tøver Foucault med at tilslutte sig tesen om "forfatterens død", fordi forfatterfunktionen trods forsøgene på denne funktions demontering til stadighed risikerer at vende tilbage, hvorfor "det er nødvendigt at afmærke det rum, som således er blevet ladet tomt ved forfatterens forsvinden, dvs. årvågent at følge fordelingen af lakuner og kløfter og afmærke de forskydninger, de frie funktioner, som fremstår ved denne forsvinden" (Foucault 2003: 13).

Forfatterfunktionen skal forstås som forfatterens rolle som begrænser af mulige diskurser i forbindelse med værkets reception. I "Hvad er en forfatter?" proklameres netop ikke forfatterens død, men derimod forfatterfunktionens fortsatte eksistens. En vigtig del af forfatterfunktionen er *forfatternavnet*, og en af Foucaults pointer er, at definitionen på hvad en forfatter er, er "afledt af den måde, hvorpå den kristne tradition har autentificeret (eller tværtimod afvist) de tekster, den rådede over". Med Sankt Hieronymus' *De viris illustribus* angiver Foucault følgende fire kateogorier: Forfatteren som 1) "som et vist værdiniveau", 2) "begrebsmæssig og teoretisk kohærens", 3) "som stilistisk enhed" og 4) "som historisk moment".⁹⁶ Det er just denne enhed som tresseravantgarden via approprieringsteknikkerne destabiliserer ved f.eks. at appropriere ubearbejdede og heterogent materiale i deres litterære værker (jfr. kap. 2).

⁹³ Forfattere som Friedrich Hölderlin, Gérard de Nerval, Antonin Artaud, Maurice Blanchot, Georges Bataille og Raymond Roussel, kort sagt en kongerække af "gale" og/eller transgressive forfatterskaber.

⁹⁴ I forhold til faseopdelingen i Foucaults forfatterskab, se bl.a. Freundlieb (1995).

⁹⁵ Foucault alluderer formodentlig til Barthes' tese, om end Barthes ikke nævnes eksplicit i teksten.

⁹⁶ Vedr. "forfatteren som historisk moment" så kan det udelukkes at en forfatter har skrevet et givent værk, såfremt der optræder begivenheder i det, der er hændt *efter* forfatterens død.

Ved at historisere forfatterfunktionen kan Foucault forsøge, i det mindste i tanken, at opløse forfatterfunktionen (den undersøgelse som Foucault lægger op til, får han dog aldrig fuldført). Forfatterfunktionens manglende konstans peger på dens mulige mutilering eller transformation. Foucault forestiller sig, at dette rum kan udgøres af diskursernes anonymiserede mumlen. Anonymiteten vil, ifølge Foucault, føre over til det afsluttende spørgsmål, som Foucault låner fra Beckett: "Hvad betyder det, hvem der taler?" (Foucault 2003: 29).⁹⁷

Foucaults og Barthes' artikler kan ses som sidste skud på stammen i en læsepraksis, hvor forfatterinstansen mere og mere udviskes. Man kan trække en tråd⁹⁸ fra William K. Wimsatt og Monroe C. Beardsleys *The Intentional Fallacy* fra 1946,⁹⁹ hvor tekstens mening, ifølge disse to repræsentanter for *New Criticism*, skal begrundes ud fra tekstinterne faktorer (internal evidence) frem for forfatterintentionen, til Wolfgang Kayzers adskillelse mellem fortæller og forfatter i *Wer erzählt den Roman* fra 1957,¹⁰⁰ hvor fortælleren er en position som forfatteren indtager og endelig til Wayne C. Booth, der i *The Rhetoric of Fiction* fra 1961 tilføjer en tredje instans, udover fortælleren og forfatteren, nemlig "the implied author", en instans, der tilsyneladende udtrykker forfatterens holdning, såfremt denne udtrykker sig eksplicit i teksten, men kan ses som "eine anthropomorphisierende Bezeichnung für die umfassend verstandene Bedeutung des Textes" (Jannidis 1999: 13).

I forlængelse af disse følger så Barthes' og Foucaults kritikker af forfatterinstansen. Hvor Barthes (med betydelig inspiration fra Julia Kristevas ansatser til en bakhtinsk inspireret intertekstualitetsteori, og radikaliseringen af Émile Benvenistes teori om udsigelsesindikatorer), betragter skriften som stedet, hvor forfatteren 'udslettes' i de umarkerede citaters uendelige tegnsplil, hvorimod Foucaults analyse fungerer som en skitse over forfatterfunktionens udvikling, hvor historiseringen netop tjener et endemål: funktionens mulige afvikling.

⁹⁷ Foucault bliver mange år senere, d. 6. april 1980, interviewet anonymt i *Le Monde*. Grunden til at han optræder som "den maskerede filosof" er netop, at han vil undgå, at udsagnene bliver begrænset af den diskurs, som Foucaults eget værk har skabt, frem for at blive læst i sin egen ret. Det utopiske projekt i anonymiseringen afspejles selv sagt i at det ikke lykkedes at bevare masken.

⁹⁸ Opdelingen i Wimsatt/Beardsley-Kayser-Booth låner jeg fra den redaktionelle oversigtsartikel "Rede über den Autor" i *Rückkehr des Autors* (1999), se Jannidis (1999: 11-15).

⁹⁹ W. K. Wimsatt og C. Beardsley "The Intentional Fallacy" opr. i: *The Sewanee Review* 54, 1946. En gennearbejdet version af artiklen bliver trykt i Wimsatt: *The Verbal Icon* (1954).

¹⁰⁰ Som Jannidis påpeger bliver denne distinktion allerede foretaget i Käte Friedmanns *Die Rolle des Erzählers* (1910).

Fotis Jannidis et al. hævder derimod i "Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern" i *Rückkehr des Autors* (1999), at der har været et skisma mellem de poststrukturalistiske anklager om teoretisk naivitet (i anvendelsen af forfatterkategorien i fortolkningen af en litterær tekst) og så dét faktum, at forfatteren stadigvæk spiller og har spillet en rolle i den konkrete analysepraksis. En praksis, der snarere er baseret på "akuten Begründungsnotständen" end "theoretischen Grundsätzen" (Jannidis 1999: 24), altså at alle poststrukturalistiske paroler til trods har en 'forfatterfri' læsning, om man så må sige, *ikke* været praktiseret. Groft sagt bliver tesen om "forfatterens død", iflg. Jannidis et al., af en positivt indstillet fløj ukritisk accepteret som slagord og sandhed (uden en opfølgning i praksis), hvorimod den af en negativt indstillet fløj afvises som det pure nonsens. Denne noget karikerede dikotomi, som opstilles i "Rede über den Autor", har om ikke andet være produktiv i forsøgene på at genoptage diskussionen. En diskussion, der synes at rehabilitere forfatteren som en størrelse som tekstanalysen må forholde sig til, men som ikke lader sig udslette i en reader response-teori.¹⁰¹

En særlig alvorlig kritik af især Barthes' (men også Foucaults og Derridas) position har været rejst af Séan Burke i *The Death & Return of the Author* (1992). Burke forsøger at påvise et modsætningsforhold mellem de proklamerede intentioner og den faktiske praksis. Man kan give Séan Burke ret i at Barthes' hypostasering af forfatteren til "l'auteur-Dieu" kan forekomme, som Burke udtrykker det i sin hvæssede retoriske stil, at være "a metaphysical abstraction, a Platonic type, a fiction of the absolute" (Burke 1992: 27), og at en så hypotaseret figur som Barthes' beskrivelse af forfatteren som magtfuld begrænser af læsningens muligheder næppe kan genfindes i f.eks. positivismen som andet end et vrangbillede. Barthes' beskrivelse af læseren,

¹⁰¹ Man kunne nævne en række andre, der på detailplanet udgør korrektiver til de to artikler: Alexander Nehamas' "Writer, Text, Work, Author" i *Literature and the Question of Philosophy* (ed. Anthony J. Cascardi) fra 1987, hvor bl.a. Foucaults værkafrænsning og forfatteren som (et afslutteligt?) historisk fænomen diskuteres; Molly Nesbits "What was an author?" i *Yale French Studies*, ligeledes fra 1987, hvor det underbelyste juridiske aspekt, i særdeleshed ejendomsretslige problematikker, diskuteres; Peter Lamarques "The Death of the Author: An Analytical Autopsy" i *British Journal of Aesthetics* fra 1990, hvor logiske inkonsekvenser forsøges afsløret og hele Foucaults artikel endegyldigt afvises. Omvendt finder man i Martha Woodmansees "On the Author Effect: Recovering collectivity" samt Lisa Ede og Andrea Lunsfords "Collaborative authorship and the teaching of writing", begge artikler trykt i *The Construction of Authorship* (red. Martha Woodmansee og Peter Jaszi) fra 1994 en mere sympatiserende brug af artiklerne i udviklingen af tesaerne om den kollaborative skriven. I Mary Bittner Wisemans "Barthes and the Utopias of Language" i *Literature and the Question of Philosophy* (ed. Anthony J. Cascardi) fra 1987 finder man interessante passager om Barthes performative skrift, hvorved det kunstneriske aspekt betones.

"Læseren er selve det rum, hvor alle de citater, skriften udgøres af, indskrives sig [...] Læseren er [...] dette nogen, som holder alle de spor, der konstituerer det skrevne, samlet i et felt", (Barthes 2004: 183) lader sig tillige næppe betragte som andet end en idealfigur.

At affeje Foucaults og Barthes' teorier som tomme postulater, som Burke gør det, lader sig kun gøre, hvis disse teorier læses uden en kontekstualisering og historisering af det historiske moment, som teorierne er skrevet i. Både for Barthes' og Foucaults vedkommende gælder det, at disse to artikler anvendes om litteratur generelt, frem for en mere afgrænset anvendelse i forbindelse med 1960ernes litteratur. Anvendeligheden af teksterne skal derfor i denne afhandling ikke vurderes ud fra deres egenskaber i forhold til en generel analyse af tekster, men derimod have et mere begrænset sigte. I det følgende vil jeg læse "Forfatterens død" som et manifest for samtidens litteratur og ikke som et forsøg på en generaliseret læserorienteret analysestrategi.

En overset detalje i forbindelse med Barthes' essay er, at det ikke på vanlig vis ser dagens lys i et akademisk tidsskrift eller en tilsvarende publiceringskanal, men at det i 1967 indgår som en engelsksproget pamflet i en konceptuel hvid kasse i dobbeltnummeret 5+6 af det amerikanske tidsskrift *Aspen*. *The Magazine in a Box*.¹⁰² Receptionshistorisk får Barthes' artikel først opmærksomhed og gennemslagskraft, da den året efter bliver trykt på fransk under titlen "La mort d'auteur" i tidsskriftet *Mantéïa*. Denne receptionshistoriske detalje kan forekomme at være et kuriosum, hvilket den også optræder som hos de ganske få, der nævner detaljen.¹⁰³

At Barthes' tekst oprindeligt bliver trykt i *Aspen* peger dog på to vigtige pointer: 1) at Barthes' tekst er en del af en større sensibilitet i perioden, der tillige ikke er begrænset af den enkelte kunstart og 2) at artiklen "Forfatterens død" med fordel kan læses som et *manifest* frem for som en sagprosatext/analysestrategi.

¹⁰² *Aspen* udkommer i 10 numre i perioden 1965-71. Tidsskriftet bliver udgivet af Phyllis Johnson, men hvert enkelt nummer har en ny designer og ny redaktør, der tilrettelægger tidsskriftets fysiske format og temanumre som Pop Art, Marshall McLuhan, Minimalisme, Fluxus m.m. På hjemmesiden *Ubuweb*, en hjemmeside m. avantgardistisk musik, film, digte, essays, kan man finde tidsskriftets enkelte numre og indhold dokumenteret, www.ubu.com/aspen.

¹⁰³ Blandt andet *en passant* hos Burke (1992: 178) og Pedersen (2005: 43). Mere grundigt behandles boksen, men ikke Barthes' tekst relation til samme hos Nesbit (1987: 240-241), hvor det højst er tidsskriftets forsøg på at nedbryde skellet mellem højkulturen og industrielle produkter, der er i fokus. Hos Bennett (2005) påstås det, at informationen om det oprindelige trykkested bevidst er blevet udeladt "as a perhaps understandable gesture of linguistic chauvinism, in the scholarly French edition of Barthes's collected works [= *Le Bruissement de la langue*, 1984]" (Bennett 2005: 9). Dette er dog ikke helt korrekt, eksempelvis optræder denne oplysning i registret til *Œuvres complètes*, bind 2, p. 1751 (Paris: Éditions du Seuil, 1994), men dog ikke efter selve artiklen (pp. 491-495).

Temaet for *Aspen* nr. 5+6, redigeret af Brian O'Doherty, er "Minimalism". "Minimalisme" skal i *Aspen* ikke kun forstås som kunstreningen "minimal art", der i netop disse år markerer sig som periodens væsentligste nye kunstrening, men som en overordnet minimalisering, eller skulle man sige: afpersonalisering af det kunstneriske udtryk. De 28 bidrag i den hvide kasse udgøres af tegninger, film, plader og pamfletter fra en fransk-amerikansk front med værker af Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Sol Lewitt, Robert Morris, Dan Graham, Robert Rauschenberg, Michel Butor, samt essays af Susan Sontag, George Steiner og Roland Barthes.¹⁰⁴

Den hvide *Aspen*-boks er et godt eksempel på en fælles sensibilitet i perioden, en sensibilitet, der går på tværs af de forskellige kunstarter (litteratur, billedkunst, musik) og filosofi. En sensibilitet, der også rækker bagud til først og fremmest Marcel Duchamp.¹⁰⁵ I lyset af denne fælles sensibilitet synes det at være fristende at betragte Barthes' essay som et manifest, der måske nok er baseret på sin (radikaliserede) anvendelse af Benvenistes teori om udsigelsesindikatorer og Kristevas intertekstualitetsteori, men den bør i højere grad betragtes som et manifest end den akademiske artikel og den læserorienterede analysestrategi, som den hidtil er blevet.

"Forfatterens død" er præget af manifestgenrens programmatisk og fremadrettede karakter, dvs. snarere *preskriptiv* og *normativ* (hvad der skal og bør komme) end den retrospektivt anlagte litteraturhistoriske *deskriptive* (hvad der har været) tilgang. Essayet bryder af, før den med teksteksempler og en mere fylldig argumentation når frem til at "bevise" sine yderst velskrevne, men diskutale påstande om læserens privilegerede position, skriftens egen produktion af betydning m.m.: "the pirouettes Barthes' texts make [...] they do not argue, they perform. If writing is theatrical, texts are performances" (Wiseman 1987: 300). "Forfatterens død" er sådan en skriptuel performance.

Det "vi", der huserer i teksten fungerer i begyndelsen som et "man" ("Vi ved i dag, at en tekst ikke er en række ord, der udløser en entydig, på sin vis teologisk, mening" etc., p. 180). Dette "vi/man" bliver hen i mod tekstens slutning transformeret til et revolutionært "vi", der

¹⁰⁴ Sontags og Steiners essays er hhv. "The Aesthetics of Silence" og "Style and the Representation of Historical Time". Sontags essay bliver trykt i *Styles of Radical Will* (1969).

¹⁰⁵ Man finder tillige bidrag af folk som berlinerdadaisterne Hans Richter og Richard Huelsenbeck samt Laszlo Moholy-Nagy, dvs. andre medlemmer af 1910ernes og 1920ernes avantgarde.

står i opposition til det "bedre borgerskab". Det revolutionære "vi"¹⁰⁶ repræsenterer læserens interesser, hvorimod det bedre borgerskab, der tilhører samme kategori som den traditionelle autoritative forfatterfunktion, står for skud:

"Den klassiske kritik har aldrig beskæftiget sig med læseren; for den er der ingen andre mennesker i litteraturen end den person, der skriver. Vi lader os ikke længere narre af denne slags antifraser, hvorved det bedre borgerskab stortilet fremfører modbeskyldninger til gunst for det, det netop udgrænser, ignorerer, kvæler eller ødelægger: vi ved, at for at give skriften dens fremtid tilbage må myten omstyrtes: Læserens fødsel skal betales med forfatterens død." (Barthes 2004: 183)

Udgrænse! Ignorere! Kvæle! Ødelægge! Død! Et udråbstegn (eller tre) efter sidste sætning havde sådan set været på sin plads for at understrege det afsluttende udsagns karakter af kampråb: Læserens fødsel skal betales med forfatterens død! I stedet for at læse "Forfatterens død" som en generel analysestrategi (reader-response), kan man kontekstualisere og historisere teksten, og i forlængelse af dette, se den som en utopisk og performativt anlagt skrift om dele af den samtidige skønlitteratur (f.eks. Beckett, *nouveau roman*, *Tel Quel*) og et samtidigt plaidoyer for en kommende.

Foucaults og Barthes' artikler peger på følgende to punkter, der vil være relevante i forhold til analysen af den danske (og udenlandske) tresseravantgardes eksperimenter: anonymitet og intertekstualitet. Foucaults plaidoyer for en anonymiseret diskurs bliver netop *ikke* (eller kun i ekstremt sjældne tilfælde) praktiseret af tresseravantgarden, men derimod bliver anonymiteten internaliseret i selve skriften, både i form af appropriering af udefrakommende brokker og stumper (intertekstualitet) og i anvendelsen af tomme tegn (en materiel og non-referentiel anvendelse af sproget).

Teoridannelsen omkring "forfatterens død" er beslægtet med teoridannelser hos den danske tresseravantgarde, idet begge som anført er en del af periodens nye sensibilitet, om end artiklerne ikke indgår i tressernes og tresseravantgardens reception af disse to franske tænkere i Danmark (modsat f.eks. *Les mots et les choses*, *Mythologies* m.fl.). Foucaults og Barthes' artikler bliver dog også udgivet relativt sent i årtiet, dvs. på et tidspunkt, hvor en betydelig omkalfatring

¹⁰⁶ I "Screeching voices: Avant-garde Manifestoes in the cabaret" beskriver Martin Puchner dette "vi"'s todelte historie. Dette "vi" optræder først i deklamationen af stater, hvor det repræsenterer magtens position, for siden at have en mere diffus magtposition i den anden type manifest, det avantgardistiske: "This second type of manifesto gains momentum through the French and American, and later the Russian revolutions, which were instrumental in shaping the manifesto into a collective, revolutionary and polarising appeal directed against the status quo and those who preserve it" (Puchner 2000: 114).

af de afpersonaliserede kunstformer har fundet sted (jfr. kap. 5). Som eksempel på et lille manifest, der så at sige *foregriber* teoridannelsen omkring forfatterens død, skal denne afdeling afsluttes med en tekst af konkretpoeten Johannes L. Madsen, nemlig Madsens kronik "Forfatter og læser", der bliver trykt i *Jyllands-Posten* d. 26. juni 1966 og er ukendt i en dansk litteraturhistorisk sammengæng.¹⁰⁷ Madsen foretager ligesom Barthes en hypostasering af forfatteren (= Forfatteren). Hos Barthes er der tale om en "l'auteur-Dieu", hos Madsen om "en gudbenådet person", "overmennesket, der skuede dybt ned i livets afgrunde", "geniet" og ligefrem "en gud". Ligeledes tales der om forfatterens 'død', men hos Madsen er der tale om et frivilligt "selvmord", der som hos Barthes giver plads til læseren. Madsens teoretiske grundlag er ikke Benveniste, Kristeva eller Barthes, snarere er det Vagn Steens tidlige reader-response-teorier (jfr. Steen 1969a) og hele den svenske debat om aristokratmodernismen, herunder Bengt Nermans *Demokratins kultursyn* fra 1962, der gør sig gældende. Madsens teoretiske forudsætninger ekspliciteres ikke, men han nævner Wittgenstein, der ifølge Madsen har ligheder med den konkrete poesi i sin "skarpe afstandtagen fra metafysisk nonsens".¹⁰⁸ Konsekvenserne er på sin vis større end hos Barthes, idet Madsen postulerer "romanens død", idet denne som form ikke (heller ikke hos Robbe-Grillet)¹⁰⁹ kan matche de nye krav om et nøgternt, symbolløst sprog. Med Johannes L. Madsen kan man altså demonstrere, at de spidsformuleringer, som gøres i den franske teoridannelse omkring "forfatterens død", med stor fordel kan kontekstualiseres ift. periodens debatter og problematikker på tværs af landegrænser, kunstarter og faggrænser.

Efter denne skitsering af det internationale felt, dvs. den ramme, som den danske tresseravantgardes eksperimenter med afpersonalisering (bevidst eller ubevidst) skriver sig ind i, skal den danske tresseravantgarde nu analyseres.

¹⁰⁷ Tak til Max Ipsen for at have gjort mig bekendt med kronikkens eksistens.

¹⁰⁸ Madsen refererer her formodentlig til Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*, der var kommet på dansk i 1963.

¹⁰⁹ Robbe-Grillet er "allerede nu [...] forældet. Han [den ny forfatter] kan ikke bruge dennes program. Målet må være at fjerne tingene fra litteraturen, så kun sproget står tilbage. Nøgent og symbolløst".

Tresseravantgarden og afpersonaliseringens poetik

Den amerikanske L=A=N=G=U=A=G=E-digter Charles Bernstein skriver i slutningen af sit essay "Midlertidige institutioner: Små forlag og poetisk fornyelse", at "en ny litteratur har brug for nye institutioner, og disse institutioner er lige så meget en del af dens æstetik som de litterære værker den fletter ind i samfundets struktur" (Bernstein 2007: 446). Med "institutioner" mener Bernstein USAs talrige *small presses* og *little magazines*, der sikrer udgivelsen af en litteratur, der "nægter at underkaste sig markedets dagsorden"¹¹⁰ (Bernstein 2007: 442) og derved skaber en modvægt til den kommercielle litteratur(industri).

Den danske tresseravantgarde bør, hvis man følger Bernsteins tankegang, vise sig i kraft af ikke kun tresseravantgardens centrale *kunstværker*, hvortil kommer dens *poetikker/manifester*, *udstillinger* og *antologier*, men altså også i kraft af de "institutioner", der på lige fod med de øvrige elementer er eller kan være nødvendige i forhold til præsentationen og udviklingen af en ny æstetik, nemlig *tidsskrifterne* og *de kunstneriske grupperinger*. Termen "institution" skal her ikke forstås som en i offentligheden og af det etablerede kunstliv anerkendt magtfaktor og blåstemplet kvalitetsgarant. "Institutioner" udgør derimod vigtige knudepunkter i det, i et vist omfang nonhierarkiske eller i hvert fald ikke udpræget hierarkiske, netværk som tresseravantgarden udgør.¹¹¹ Knudepunkter, der muliggør artikulationen, det være sig i en kunstnerisk praksis eller i en teoretisk diskurs, af et eller flere givne projekter eller ideer, in casu: afpersonaliseringen.

Tresseravantgardens tidsskrifter *ta'*, *ta' BOX*, *Digte for en daler*, *MAK*, *Panel 13* og *Hætsjj*, der udkommer i perioden 1964-1970, er i et vist omfang blevet litteraturhistorie med tryk på *sidste* led, dvs. historiske fænomener, der nok nævnes i de litteraturhistoriske fremstillinger, men ikke i noget nævneværdigt omfang (gen)læses og reaktualiseres, hvorfor det i værste tilfælde er den samme begrænsede viden, der reproduceres fremstillingerne imellem.

Al litteraturhistorie er en nødvendig reduktion i overskuelighedens og kanoniseringens navn, men reproduceres en sådan reduktion kritikløst og uselvstændigt bliver den reduktiv. Et

¹¹⁰ Bernstein definerer (ikke overraskende) markedets dagsorden som: "de konventionelle repræsentationsformers reducerende forsimplinger; undvigelsen af formel og tematisk kompleksitet; og den nuværende modeskik med at måle succes på salget og værdi på populariteten" (Bernstein 2007: 442).

¹¹¹ Eksempelvis udgør Eks-skolen et vigtigt knudepunkt for en række af periodens væsentligste yngre kunstnere og i den henseende en "institution" trods Eks-skolens anti-institutionelle karakter og dens erklærede opposition til dén måske mest magtfulde institution i kunstlivet, nemlig Kunstakademiet.

oplagt eksempel her er fremstillinger som f.eks. Jens F. Jensen (1987/88), hvor tidsskriftet *ta'* anvendes synonymt med tresseravantgarden,¹¹² hvilket slører blikket for at *ta'* er et knudepunkt, men ikke et centrum eller endemål i tresseravantgardens historie. *ta'* er en del af en større sammenhæng og udvikling, idet en række andre primærkilder både kan og bør supplere og kontekstualisere det tekstmateriale, der forefindes i *ta'*.

Tidsskriftet *ta'* og Eks-skolen, for nu at nævne nogle få, men væsentlige af tresseravantgardens "institutioner", indgår i min fremstilling på niveau med kunstværkerne, idet det er i spillet mellem disse konfigurationer, at tresseravantgardens projekt(er) med dets interne divergencer kan stykkes sammen. Man kan altså ikke tale om "tresseravantgardens poetik" uden at tage visse forbehold. Eksempelvis eksisterer der intet fælles manifest underskrevet af den danske tresseravantgarde, hvilket fint passer til den generelle sideordning og ahierarkisering, der kan findes i tresseravantgardens skrifter og grupperinger. Omvendt lader en sådan 'sammenstykning' sig i vist omfang alligevel gøre, fordi der netop i kunstnergrupperingerne, værkerne og tidsskrifterne foreligger nogle grundlæggende, om end ikke nødvendigvis altid entydige, fælles dagsordener, som skal indkredses i dette kapitel.

"Afpersonaliseringen" formuleres inden for rammerne af tresseravantgardens forskellige konfigurationer, dvs. tresseravantgardens poetikker, udstillinger, antologier, tidsskrifter og de konkrete kunstneriske grupperinger. Hvorfor det indledningsvist vil være disse konfigurationers karakter og indbyrdes spil, der vil være i fokus, inden en *afpersonaliseringens poetik* bliver beskrevet og analyseret.

En central tese i nærværende afhandling er, at mange af de centrale analyseobjekter, der nok i vidt omfang anvender bogmediet, men ikke derfor nødvendigvis er skønlitterære værker (f.eks. *informations* fra 1965 eller nogle af bogobjekterne), udspringer af tresseravantgardens tværæstetiske praksis og derfor nødvendigvis bedst forstås, ja måske overhovedet kun kan forstås inden for rammerne af dette netværk. Deraf følger, at den danske "tresseravantgarde" bør forstås i sin komplekse helhed og ikke kan reduceres til en generel stilart (f.eks. minimalisme), en specifik litterær bevægelse (f.eks. konkret poesi eller systemdigtning), et enkelt tidsskrift (f.eks. *ta'*) eller én, relativt afgrænset kunstnerisk gruppering (Den

¹¹² Artiklen undersøger dog ikke tresseravantgarden an sich, men tidsskriftet *ta'* som en forløber for postmodernismen.

Eksperimenterende Kunstscole). Det har været nødvendigt her i et betydeligt omfang at forlade et nationalt orienteret, forfatterskabsbaseret og entydigt litterært perspektiv til fordel for en transnational og tværæstetisk optik selvom analyse materialet er dansk.

Retrospektivt at reducere tresseravantgarden til et generationsopgør med den forrige generation, dvs. som en magtkamp mellem konfrontationsmodernismen (Brostrøm, Rifbjerg, Ørnsbo m.fl.) og systemdigtningen (Nielsen, Højholt, Kirkeby m.fl.) er dubiøst for så vidt, at der i samtiden i et vidt omfang er tale om en tværkunstnerisk og tværæstetisk diskussion, der netop ikke er afgrænset til en bestemt kunstart, men tværtimod bliver anskuet som en parallel problematik i og på tværs af de enkelte kunstarter.

At en sådan enstrenget litterær relation, der utvivlsomt fungerer godt i didaktisk forstand, godt kan konstrueres, er så en anden sag, jfr. det primære litterære fokus i Steffen Hejlskov Larsens bog *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase* (1971) eller Nielsens efterskrift til *eksempler* (et efterskrift, der har et rent litterært sigte). Men dette afgrænsede litterære sigte dominerer ikke kildematerialet i perioden 1964-68, jfr. artiklerne i *ta'* eller *'Nielsen' og den hvide verden* fra 1968 (hvor det flerkunstneriske eller tværæstetiske synspunkt er dominerende).

I det følgende vil der derfor blive etableret nogle demarkationslinjer for tresseravantgarden for at afgrænse det tidsrum, inden for hvilket den eksisterer, og efterfølgende vil de tidsskrifter og de udstillinger, hvorfra man kan sammenstykke en afpersonaliseringens poetik, blive kategoriseret.

Afgrænsning af "tresseravantgarden" ift. andre fraktioner

i 1960ernes eksperimenterende danske kunst

Termen "den danske tresseravantgarde" vil i denne afhandling være forbeholdt de cirkler, der former sig omkring Eks-skolen. Imidlertid kan den danske tresseravantgarde ikke sættes lig med Eks-skolen, da dette ville resultere i at miste blikket for de projekter, der ikke direkte udspringer af eller kan subsumeres under Eks-skolen, f.eks. MAK. På den anden side kan "tresseravantgarden" ikke betegne 1960ernes eksperimenterende kunst *in toto*. 1960ernes eksperimenterende kunst indbefatter jo også Co-ritus (Jens-Jørgen Thorsen og Jørgen Nash)¹¹³

¹¹³ Se bl.a. antologien *Situationister 1957-70* (1971) og Jørgen Nash: *Springkniven. Tekster fra kulturrevolutionen* (1976).

og den danske gren af Fluxus-bevægelsen (Addi Kōpcke, Eric Andersen, Knud Pedersen m.fl.).¹¹⁴ Disse grupperinger hører med til billedet af den tvææstetiske og eksperimenterende kunstpraksis i Danmark i 1960erne sammen med grupperingerne omkring Eks-skolen.¹¹⁵

En vis rivalisering mellem situationisme/fluxus og tresseravantgarden kan også tydeligt spores i samtiden, f.eks. i Eric Andersens forhåning af Eks-skole-medlemmerne som "plagiatdrene" i en enquete i første nummer af *ta'*.¹¹⁶ Hverken Andersen eller andre af de danske fluxusmedlemmer eller situationister/Co-Ritus skulle siden optræde i hverken *ta's*, *ta' BOXs*, *MAKs* eller *Panel 13's* spalter.

Fælles er de tre parter dog i deres respektive bestræbelser på afmytologiseringen af Kunstneren og Kunstværket.¹¹⁷ Men den afpersonalisering som skal belyses i denne afhandling finder man ikke hos hverken Co-ritus eller Fluxus. Hos Co-ritus er der tale om en ekspressiv aktionsform, der provokerer og forsøger at inddrage betragteren, hos Fluxus er det derimod en generel forkastelse af kunsten (kunstværket, kunstsituationen), hvorimod kredsen omkring Eks-skolen bibeholder kunstværket som kategori og i et vidt omfang eksperimenterer med

¹¹⁴ Se bl.a. Gunnar Aagaard Andersen: "Om og omkring galerie Kōpcke (Koepcke, Kōpcke)" i *Billedkunst* nr. 3, 1968, Knud Pedersen: *Kampen mod borgermusikken* (1968), Marianne Bech: *Fluxus* (1985), Birgit Hessellund: *Kōpcke arkivet* (1989) samt Hansen og Kōpcke: *Action remains* (2008).

¹¹⁵ En tilsvarende tredeling findes eksempelvis hos Bogh (1996) og Ørum (2009). Et bredt udsnit af det eksperimentelle felt finder man også i *Århus rapport 1961-1969* (1969), red. Bjørnkjær et al. (1969).

¹¹⁶ "Helt uafhængig heraf [Allan Kaprows essay "Kommunikations-programmering", der dannede baggrunden for enqueten som Eric Andersens svar indgik i] er "Trækvogn 13" (plagiat-drene) og "Den eksperimenterende Kunstscole" (samme plagiat-drene) den mest naive dilettantisme jeg endnu har oplevet" (*ta'* nr. 1, 1967, p. 17). Tilsvarende kritik finder man i Jens Jørgen Thorsens lige så idiosynkratiske som underholdende kunstbog *Modernismen i dansk malerkunst* (1987: 260-275), hvor en tilsvarende forhåning og et forsøg på plagiatpåvisning finder sted efter devisen "alt hvad Eks-skolen gør, er blevet gjort før – og (meget) bedre." Her affærdiges f.eks. tidsskriftet *ta'* som "pseudointellektuelt vrøvl med klang af de sidste noder", *ta' BOX* som en kopi af "Flux Year Box" og "Panel 13 Information" som "det nu moderne strøg af provo". Hans-Jørgen Nielsen skriver i erindringsessayet "Gruppebillede fra 60erne" i *Kritik* 75/65, 1986 således ikke uden grund om en "spændingsfyldt og kompliceret" relation til just Fluxus-folkene Addi Kōpcke og Eric Andersen (Nielsen 2006: 468).

¹¹⁷ Andre, helt personspecifikke, forbindelseslinjer er kortvarige personsammenfald, idet både Henning Christiansen og Per Kirkeby i begyndelsen af 1960erne er hhv. stærkt og noget mindre stærkt engageret i Fluxus-bevægelsen, inden de engagerer sig i kredsen omkring Eks-skolen. Ved et Fluxus-arrangement på konservatoriet i 1961 deltager foruden Kirkeby, Christiansen, de rendyrkede Fluxus-folk Kōpcke og Andersen, senere så betydningsfulde Eks-skole-medlemmer som Peter Louis-Jensen, Poul Gernes og John Davidsen (se Christiansen 1984: 39). Ved et Fluxus-arrangement i Nikolaj Kirke i København i 1963 deltager atter Kirkeby, Christiansen og Davidsen (Morell 2004: 8). Henning Christiansen beskriver i "Efter Zero" i *Nielsen' og den hvide verden* (1968) at Fluxus for ham har været "en renselsesproces, en hovedkulds nedtælling til zero, et forsøg på at destruere kunsten som et jugs (kunstnerens erobring af verden) en undsigelse af hele den subjektivisme, der karakteriserer næsten al hidtidig europæisk kunst" (Nielsen 2006: 122). Fluxus baner således vejen for Christiansens afpersonaliseringsstrategier. Kirkeby betegner endvidere sit bogobjekt *Blå, tid* (1968) "som fluxus", men der er dog ikke tale om et fluxusværk, jfr. kap. 4.

afpersonalisering, anonymitet etc.¹¹⁸ Disse brudflader er synlige i Hans-Jørgen Nielsens anmeldelse af den store udstilling "Poex 1965" i *Billedkunst* nr. 1, 1966 (en udstilling som kredsen omkring Eks-skolen ender med at trække sig fra), hvor Nielsen implicit skelner mellem de repræsenterede kunstformer i subjektivistisk-ekspressionistisk stil og så de afpersonaliserede kunstformer som den danske tresseravantgarde arbejder med.

Når termen "den danske tresseravantgarde" anvendes i afhandlingen er den derfor direkte møntet på kredsen omkring Eks-skolen. Indgår Co-Ritus eller Fluxus i en given sammenhæng, bliver dette ekspliciteret.

Demarkationslinjer for tresseravantgarden

I kolofonen til *ta'* nr. 6 ½ fra 1968 (der bliver trykt som et halvt nummer af det svenske kunstdidsskrift *Paletten* nr. 2, 1968) forsøger *ta'*-redaktørerne at gøre midlertidig status på *ta'*-projektet.¹¹⁹ Udover en præsentation af de enkelte redaktørers ansvarsområder og tidsskriftets temaer hedder det bl.a., at *ta'* ikke er "én stil, én æstetik, men mange holdninger, mange æstetikker, hvoraf kun nogle få har affinitet til f[.]eks[.] "primary structures", som i Danmark voksede frem uafhængigt af og samtidigt med de amerikanske parallelfænomener" (p. 19).¹²⁰ Endvidere hedder det, at *ta'* er et "image blandt flere andre (f.eks. "Den eksperimenterende Kunstskele", "Sommerudstillingen", performergruppen "Trækvogn 13" osv.) for lokale eksperimentelle aktiviteter" (ibid.).

I opremsningen savner man måske nok flere af tresseravantgardens centrale konfigurationer, men dette skyldes jo for størstedelens vedkommende (f.eks. *ta'* BOX og MAK)

¹¹⁸ Som et eksempel på en fejllæsning vil jeg pege på Birgit Hessellunds artikel "Kunsten i mellemrummet", hvor Eks-skolen, Fluxus-bevægelsen og Situationismen homogeniseres ved at trække lighederne frem: opløsningen af værkkategorien og afmytologiseringen af kunstnerrollen (Hessellund 1999: 159). Hessellund negligerer til en vis grad at Eks-skolen ikke kun er kunstnerisk aktivisme, der ikke afsætter værker. Sigende er det, at hun nævner Dumping-festivalen og Festival 200, men ikke den centrale udstilling "Anonymiteter" fra 1968, et af de væsentligste manifestationer af dansk minimalistisk kunst.

¹¹⁹ Det skal være usagt om denne status skyldes de svenske læsere, hvis kendskab til *ta'* må formodes at være relativt begrænset eller om det (også) udgør redaktørernes forsøg på at gøre status og måske finde et fælles fodslag for et tidsskrift, der to og et halvt numre senere (*ta'* nr. 7, 8 og 8 ½) ender med at gå ind grundet manglende redaktionel enighed (jævnfør Thygesens leder i *ta'* nr. 8, 1968), men begge dele forekommer yderst plausible. Kolofonen bliver genoptrykt i *Passage* nr. 53, 2005, p. 59.

¹²⁰ Betegnelsen "Primary structures" (benævnt efter den vigtige udstilling af samme navn på *The Jewish Museum* i New York i 1966) er en af de tidlige betegnelser for det som i dag kaldes "minimal art". Jeg vender tilbage til dette halve nummer af *ta'* flere steder i afhandlingen, bl.a. i kap. 5.

at disse konfigurationer endnu er i deres vorden eller at de subsummeres i ordet "f.eks.". Det centrale ved kolofonen er, at den heterogene karakter af tresseravantgardens projekt understreges (de "mange holdninger, mange æstetikker"), et projekt, der ikke kan reduceres til ét samlet, homogent projekt (*ta'* er "et image blandt andre"), samtidig med at det fastholdes at der, al heterogenitet til trods, er tale om ét projekt i det kollektive "manifest", som man kunne driste sig til at kalde denne usignerede, dvs. principielt fællesunderskrevne kolofon.

Ideen om ét projekt understreges også i Hans-Jørgen Nielsens erindringsessay "Gruppebillede fra 60erne" fra 1986, hvori det hedder, at *ta'* skal ses som en del af en "en større historie" som tidsskriftet "blot er ét af mange udslag af" (Nielsen 2006: 466).¹²¹ Nielsen peger på Eks-skolen som "det væsentligste tyngdepunkt" (ibid.) og tidsskriftet *MAK* som det sidste forsøg på "at holde de gamle ender sammen" (Nielsen 2006: 474). Eks-skolen er en afgørende faktor i tresseravantgarden, idet centrale skikkelser (Kirkeby, Gernes, Louis-Jensen, Nielsen og Nørgaard) er Eks-skole-medlemmer og idet tresseravantgardens væsentligste billedkunstneriske udstillinger udgår herfra. Alligevel forvansker det billedet at sidestille Eks-skolen med tresseravantgarden, idet man mister nuancerne i en sådan sidestilling, f.eks. forbindelsen til *Digte for en Daler*, der ikke er et Eks-skole-projekt, men ikke desto mindre qua sin tidlige markedsføring af bl.a. den konkrete poesi hører med i billedet.

Den danske tresseravantgarde udgør en række skiftende kunstneriske, delvist overlappende og tidsbegrænsede formationer i anden halvdel af 1960erne i Danmark. Formationer, der ikke dækker hele den nye generation eller kun den. Hertil kan man føje at tresseravantgardens forskellige konfigurationer principielt eksisterer sideordnet, for så vidt at repræsentanter fra dens hårde kerne, ikke mindst Peter Louis-Jensen og Hans-Jørgen Nielsen, er repræsenteret i stort set hele feltet.

Betragtet i et tidsligt perspektiv er der helt overordnet tale om hvad man med Tania Ørum kunne kalde en "avantgardens radikaliseringslogik".¹²² En term, der beskriver udviklingen fra 1) midttressernes æstetiske formeksperimenter over 2) en åbning mod publikum og kunsteksperimentets sociale kontekst og videre frem til 3) en transformation,

¹²¹ Tilsvarende Stig Brøgger i "Dengang et nyt sprog blev til", *Information* d. 11. juli 2001.

¹²² Termen "avantgardens radikaliseringslogik" bliver af Tania Ørum appliceret på den danske tresseravantgarde, jfr. Ørum (2004). Spørgsmålet er dog om hvorvidt denne "radikaliseringslogik", dvs. nødvendigheden af bevægelsen fra formelle, æstetiske eksperimenter til en direkte aktivisme, rent faktisk kan siges at gælde alle afarter af (tresser?)avantgarden. Dette aspekt bliver ikke uddybet i den pågældende artikel.

instrumentalisering af eller ligefrem afsked med kunsten i mødet med sentressernes nye, stærkt politiserede dagsorden.

Præcise demarkationslinjer for tresseravantgarden vil være diskutabile, idet en præcis dato ikke lader sig stadfæste: Første redaktionsmøde på *ta'* eller grundlæggelsen af Eks-skolen kan (måske) stadfæstes, men ikke nødvendigvis en række samtidige tilløb og begyndelser. Mit bud på sådanne demarkationslinjer er, at tresseravantgardens "levetid" strækker sig fra sig ca. 1964 – ca. 1970. Eks-skolen starter allerede i 1961, men først nogle år senere forvandles stedet fra at være en alternativ skole til en regulær gruppering.¹²³ Fra omkring 1964 kan iagttages en synlig tresseravantgarde, der eksperimenterer med afpersonalisering i og på tværs af de enkelte kunstarter.¹²⁴ Den konkrete poesi manifesterer sig allerede i 1964 i Danmark i form af *Digte for en Daler* og i digtsamlinger med konkret poesi af Vagn Steen, Hans-Jørgen Nielsen og Johannes L. Madsen i 1964-65. I midten af 1960'erne debuterer en del af de forfattere, der kommer til at udgøre den unge kunstnergeneration. 1970 betegner det omtrentlige slutpunkt for tresseravantgarden. Den sidste store (billedkunstneriske) manifestation for tresseravantgarden, udstillingen *Tabernakel* på Louisiana, finder sted dette år. Bjørn Nørgaard har peget på netop *Tabernakel* som et afgørende vendepunkt: "Den slingrende kurs, som er indeholdt i det at eksperimentere, undersøge m.v. kunne ikke længere bygge bro over de forskelligheder der lå..." (citeret efter Thorsen 1987: 273). Samme år gør flere af tresseravantgardens medlemmer i tidsskriftet *Hvedekorn* status på de seneste års (1967-70) eksperimenter, hvilket i vidt omfang former sig som et brud (jfr. kap. 5).

"Afpersonaliseringen", der i nærværende kapitel vil blive indkredset qua dets væsentligste poetikalske skrifter, optræder primært i en del af intervallet 1964-1972, nemlig fra ca. 1964 til ca. 1968. 1968 betegner et slutpunkt for "afpersonaliseringen", idet året 1968, hvilket der senere vil blive argumenteret mere detaljeret for, betegner startskuddet for en politisering af kunsten, hvor den kølige, afpersonaliserede kunst i vidt omfang bliver afskrevet som samfundsbevarende og elitær.

¹²³ Et eksempel på en sådan gruppering kunne være "Trækvogn 13", der fra efteråret 1963 fungerer som et "kollektivt pseudonym for medlemmer af Den eksperimenterende Kunstscole (Morell 2004: 13).

¹²⁴ Inden for musikken peger Pelle Gudmundsen-Holmgreen på uropførelsen af Henning Christiansens (afpersonaliserede) *Perceptive Constructions* i 1965 som "skelsættende" (Gudmundsen-Holmgreen 2001: 162), et tilsvarende skel sættes i Kullberg (2003: 198).

En avantgardekartografi

På bagsiden af det første nummer af tidsskriftet *MAK*, hvis første nummer udkommer i maj 1969, finder man en famøs karikaturtegning tegnet af Bjørn Nørgaard. Karikaturtegningen viser Joakim von And, der bliver ejakuleret i ansigtet af et langlemmet og ganske utiltalende medlem af bourgeoisiet. Gyldendal skulle stå som udgiver af *MAK*, denne "afløser" for tidsskriftet *ta'* (1967-68), hvilket ville gøre forlaget til udgiver af såvel periodens vigtigste kulturtidsskrift *Vindrosen* (og talerør for Rifbjerg-Brostrøm-generationen) som den yngste generations *post-ta'*, dvs. *MAK*. Men Gyldendal nægter grundet Nørgaards karikaturtegning¹²⁵ at trykke tidsskriftet, hvorfor *MAK* efter en del polemik ender med at blive udgivet af "den selvejende institution *MAK*" og blive distribueret af forlaget Rhodos.¹²⁶

Hvad der imidlertid er mere interessant i forhold til en indkredsning af tresseravantgarden end denne konfrontation mellem "det etablerede", mahogniforlaget Gyldendal med de bonede gulve, og en konfrontationssøgende, (delvist) "uetableret" tresseravantgarde,¹²⁷ er snarere det plankeværk, der optræder bag karikaturerne. Plankeværket bærer følgende "graffiti" (avant la lettre): "ABCinema", "Læs Hætsjj", "Den Eksperimenterende Kunstskele St. Kongensgade 101 Baghuset 1. Sal", "Panel 13", "KKKK" "Kongressen for kontakt kommunikation og kærlighed", "Tender Buttons", "Det nye samfund", "*ta'*" og endnu en gang navn og adresse på Eks-skolen.¹²⁸

Graffiti'en på plankeværket inkluderer således tresseravantgardens filmkollektiv (ABCinema), undergrundstidsskrift (*Hætsjj*),¹²⁹ alternativ kunstskele/akademi (Eks-skolen),

¹²⁵ Gyldendals afvisning skyldes i begyndelsen også en pornografisk novelle af den engelske science fiction-forfatter J. G. Ballard, omend forlaget modvilligt accepterer at trykke novellen.

¹²⁶ Joakim von And tænker "Måske skulle jeg begynde at sælge ost igen", hvilket formodentlig er en hentydning til stifteren af Louisiana, Knud W. Jensen, hvis formue var grundlagt via... ostehandel. Knud W. Jensen købte i 1960'erne aktiemajoriteten hos det kriseramte forlag Gyldendal og det var formodentlig dette forhold, der var sagens kerne: Det var utilstedeligt at selveste forlagets ejer på den måde skulle ydmyges på bagsiden af et af forlagets egne produkter. Jeg vender tilbage til *MAK* i kapitel 5.

¹²⁷ En sådan enøjet polarisering mellem det etablerede og det uetablerede er problematisk, for så vidt at demarkationslinjerne mellem det etablerede og det uetablerede ikke er så håndfaste, jævnfør Erik Thygesens og Hans-Jørgen Nielsens anmeldervirksomhed ved hhv. *Ekstra Bladet* og *Information*, Eks-skole-kredsens modtagelse af Kunstfondslegater (mest prægnant: Per Kirkebys modtagelse af Statens Kunstfonds treårige stipendium i 1965), adgangen til de etablerede kunst-, musik- og litteraturtidsskrifter (*Vindrosen*, *Billedkunst*, *Dansk Musiktidsskrift*, *Hvedekorn*) og udgivelsen af (nogle af) tresseravantgardens bøger på etablerede forlag som Borgen og Gyldendal. I Danmark var situationen ikke helt så ekstrem som i Sverige, hvor Svisch-gruppen (dvs. den konkrete poesi) i vidt omfang blev budt velkommen og indenfor af de største forlag som f.eks. Bonnier, der udgav deres tidsskrifter (*Rondo* og *Gorilla*) og deres litterære værker. Jfr. Nylén (1998) og Holmberg (1987).

¹²⁸ Adressen er her "Baghuset 2. sal" frem for "Baghuset 1. Sal".

¹²⁹ *Hætsjj* udspringer i modsætning til de andre af tresseravantgardens tidsskrifter og grupperinger ikke direkte af tresseravantgardens indercirkler, idet tidsskriftet blev startet af Henning Prins og Leif Varmark, men blev overtaget

undergrundsforlag (Panel 13), happeninggruppe (Tender Buttons) og (overgrunds)tidsskrift (*ta'*). Hertil kommer "KKKK" (Kongressen for kontakt kommunikation og kærlighed). "Det nye samfund" hører ikke med til tresseravantgarden, for så vidt at Det nye samfunds arbejde ligger uden for kunstsphæren og er organiseret af andre personer end tresseravantgardens inderkreds (eller dets yderkreds), men denne inkludering er snarere udtryk for Bjørn Nørgaards eget engagement. Inkluderingen af "Det nye samfund" på plankeværket peger dog på den politisering af det æstetiske felt, der sker i disse år, og dermed er der en indirekte forbindelse, idet inkluderingen peger frem mod tresseravantgardens opløsning i en række forskelligartede aktiviteter, herunder af praktisk, aktivistisk-politisk karakter (jfr. kap. 5).

Hvis man tilføjer assembling-tidsskriftet *ta' BOX* (1969-70), happeninggruppen "Trækvogn 13", kunstdidsskriftet *Panel 13 Information* og det *MAK* som tegningen bliver trykt i, har man faktisk en lille sideordnet, dvs. ikke-hierarkisk kartografi over den mangearmede blæksprutte som tresseravantgarden udgør. Tilsvarende forsøg på at etablere en liste finder man i Bjørn Nørgaards bogobjekt *Bring me water* og hans plakat "Samfundet er en svinestreg", begge fra 1969.¹³⁰ I forbindelse med udarbejdelsen af nærværende kapitel var tanken oprindeligt at lave en model, der grafisk viste dette netværk af relationer uden at reducere tresseravantgarden til dens grupperinger, endsige reducere det til et netværk af enkeltpersoner, men derimod skabe forbindelseslinjer og overlap mellem tidsskrifter og de kunstneriske grupperinger, hvortil kunne føjes de væsentligste udstillinger og antologier, kunstværker og poetikker.

Just at konstruere en sådan avantgarde-kartografi ligger ikke tresseravantgarden fjernt. Der eksisterer ikke et forsøg på at etablere en sådan kartografi på dansk grund (i en vis forstand er "plankeværket" dog et ekstremt primitivt, ahierarkisk forsøg på en sådan). Men man kan

¹³⁰ Omtrent midt i det upaginerede bogobjekt, hvis offset-baserede undergrundsstil minder meget om den man finder i *ta' BOX* og i (det lidt pænere) *MAK*, finder man en liste, der læst fra oven og ned lyder: KKKK/kongressen for kontakt/kommunikation og/kærlighed/ANL/Anti, Narkotika, Ligaen/Hætsjj/Panel 13/ Ta' box/ ABCINEMA/ Blad distribution/Ex-kunstsolen i revolu-/tionens tjeneste/Den eksperimenterende/kunstske/Det Nye Samfund/Asrahma-folket/Club 27/St. Kongensgade 101 baghuset/tlf. 125286". Ved siden af listen er der tegnet en mand med en bombe, hvis lunte brænder. Revolutionen er nær! Listen optræder, om end med et andet baggrundsmateriale, også nogle sider senere i bogen. Plakaten "Samfundet er en svinestreg" var blevet bestilt som grafisk side til *Information*, der imidlertid afviste den, hvorefter den blev trykt af Nørgaard på Dansk Tidsskrifts Tryk. Plakaten er en variant af de andre lister, idet den også inkluderer grupperinger som "Ex-kunstsolen i revolutionens tjeneste" og "Institut for en ny og bedre verden", se Lars Morells *Lene Adler Petersen & Bjørn Nørgaard. Plakater 1967-2000* (2000).

pege på især "Mr. Fluxus", George Maciunas, Fluxusbevægelsens selvbestaltede talsmand og grafiske geni, der har konstrueret adskillige af sådanne kort og diagrammer. Ikke mindst det sig vidt forgrenende "Expanded Arts Diagram" fra 1966,¹³¹ der både tjener overblikket, men jo samtidig også udgør et vist kontrolorgan over den sprælske fluxusbevægelse og dens talrige kontaktflader.¹³² Marianne Bech har i *Fluxus* (1985) påpeget at just i forskydningerne, dvs. i udskiftningen af personerne i Maciunas' forskelligartede diagrammer kan man følge den magtkamp, der udkæmpes i og om den løseligt formerede Fluxusgruppe (Bech 1985: 12). "Bogholderi" kalder Per Kirkeby disse kartografier i teksten "George Maciunas" i *Bravura* (Kirkeby 1981: 97).

Avantgarde-kartografien er på mange måder interessant, ikke mindst fordi den peger på et vigtigt forhold i tresseravantgarden: Traditionsbevidstheden og reaktualiseringen af traditionen. Forestillingen om at avantgarden, især 1910ernes og 1920ernes avantgarde, er drevet af en ubændig lyst til at udradere fortiden og hyldest til det absolut nye er en avantgardekliché (som man bl.a. finder hos Bürger), der nok kan findes i den italienske futurismes manifeste, men ikke i f.eks. dadaismens genbrug af gammelt/historisk materiale. Eller som Astrit Schmidt-Burkhardt skriver i *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde* (2005): "Das vermeintlich Neue geht auf Altes zurück. Den Anstoß zu dieser Untersuchung gab die Avantgarde selbst mit der Layoutierung ihrer eigenen Vorgeschichte." (Schmidt-Burkhardt 2005: 1). Schmidt-Burkhardt demonstrerer i sin bog hvordan genealogien er blevet anvendt fra romantikken og frem, men at den optræder med en særlig hyppig frekvens inden for avantgarderne.¹³³

At bruge stamtræet som struktur er ikke uproblematisk, for så vidt at dets relativt simple struktur ikke nødvendigvis svarer til virkelighedens mere komplekse forgreninger, hvorfor et sådant forsøg på at konstruere en genealogi er i overhængende fare for at være reduktiv og

¹³¹ Oprindeligt trykt i *Fluxfest Sale*, New York, 1966, genoptrykt i *Hvedekorn* nr. 6, 1967, pp. 252-253 (og i Schmidt-Burkhardt 2004: 373). Diagrammet indeholder tre "danske" navne: Køpcke (under "Independents") samt Eric Andersen og, noget mere tvivlsomt, Per Kirkeby (under "Fluxfests mass-produced objects, films, publications, events").

¹³² En kontaktflade, der, i Maciunas' vision i det mindste, omfattede store dele af samtidskunsten og ofte rakte tilbage til både 1910ernes og 1920ernes avantgarder, men også fænomener som "Baroque Multi-Media Spectacle", "Byzantine Iconoclasm" og "Roman circus".

¹³³ F.eks. Umberto Boccionis "Pittura scultura futurista" (1914), Filippo T. Marinettis (m.fl.) "Sintesi futurista della guerra" (1914), László Moholy-Nagys "Stilrhythmik nach Dr. Georg G. Wieszner" (1930), men også kort fra Ad Reinhardt, Gruppe SPUR, René Block og George Maciunas' talrige, forskelligartede diagrammer.

måske endda fejlagtig. Hertil kommer det komplicerede forhold mellem enkeltpersoner, grupperinger, tidsskrifter, manifester etc., der kun vanskeligt lader sig fremstille grafisk. I de diagrammer og modeller, der optræder i *Stammbäume der Kunst* udgøres punkterne, der forbindes indbyrdes, næsten ufravigeligt af personer f.eks. "André Breton", "John Cage" eller "Emmett Williams", hvilket hverken tager forbehold for en individuel udviklingshistorie (dette ville forudsætte en tidsakse) eller drager konsekvensen af at en betragtelig del af avantgardens projekter (tidsskrifter, udstillinger etc.) finder sted inden for rammen af det netværk som enkeltpersonerne udgør.

Den hollandske avantgardeforsker Hubert van den Berg har i (en ikke-artikuleret) opposition til Schmidt-Burkhardt foreslået at bruge *rhizomet* som kartografisk model i forbindelse med kortlægningen af den inter- og transnationale avantgarde, jfr. Berg (2005). Rhizomet er et begreb som Gilles Deleuze og Félix Guattari låner af en af botanikkens helt konkrete figurationer, en vandret stængel eller en løgknold, der, i Deleuze og Guattaris udlægning, er kendetegnet ved en diskontinuerlig, ahierarkisk og ikke-essentiell karakter.¹³⁴ I modsætning til Schmidt-Burkhardts stamtræer (hun nævner kun ganske kort rhizomet) lyder det i *Tusind plateauer*:

"Et rhizom begynder ikke og ender ikke; det er altid i midten, mellem tingene, et mellem-værende, *intermezzo*. Træet er afstamning, slægtskab; rhizomet er derimod alliancer, ene og alene alliancer. Træet fremtvinger udsagnsordet 'at være'; rhizomets væv består derimod af bindeordet 'og ... og ... og ...'. I dette bindeord er der tilstrækkelig med styrke til at ruske udsagnsordet 'at være' løs og trække det op med rode. Spørgsmål som 'hvor skal du hen?', 'hvor kommer du fra?' og 'hvad vil du nå frem til?' er nyttesløse" (Deleuze og Guattari 2005: 34)

Rhizomets struktur er sideordnet og ahierarkisk, dvs. det har en relationel og non-essentialistisk struktur. Der er ikke "punkter eller positioner i et rhizom, sådan som man kan finde det i en struktur, et træ, en rod. Der er kun linjer" (ibid., p. 12). Linjer, der kan brydes eller brydes, men alligevel fortsætter andetsteds: "Det har ikke nogen begyndelse eller slutning, men altid et midtersted, et miljø, som det vokser ud af og flyder ud over" (ibid., p. 29).

Bergs tanke (for en sådan forbliver den) er at fokus skal forskydes fra "æstetiske, programmatisk og avantgarde-metaforiske parametre, der enten er for brede eller snævre"

¹³⁴ Se Gilles Deleuze og Félix Guattari: *Rhizome. Introduction* (1976), der i bearbejdet udgave optræder i første kapitel af *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2* (1980), på dansk *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni* (2005).

(Berg 2005: 36) til det helt konkrete netværk af samarbejder, tidsskrifter, antologier, udstillinger, soiréer etc., hvorved man kan indkredse et felt kendetegnet af "betydelig diversitet og heterogenitet" (Berg 2005: 34). Imidlertid kræver en sådan indkredsning at feltet rent faktisk har en rhizom-agtig struktur, dvs. at det er rhizomatisk, hvilket potentielt bliver at tilføje en diskontinuitet til et felt, der ikke nødvendigvis er det. Berg tilføjer eksempelvis knudepunkter til sin version af rhizomet, hvilket der ikke er hos Deleuze og Guattari. Spørgsmålet er hvor mange af rhizomets egenskaber, der kan modificeres, førend der ikke er tale om et rhizom længere? Bergs påpegning af at det netop i dette netværk af "samarbejder, tidsskrifter, antologier, udstillinger, soiréer etc. [...] er at avantgardens sammenhængskraft, dvs. avantgarden forstået som en kollektiv enhed manifesterede sig" (Berg 2005: 36) er interessant, fordi der her sker en forskydning fra hin enkelt kunstner og dennes værk(er) til fordel for en netværksstruktur, hvor også det kollektive element spiller en rolle.

Det er ikke lykkedes mig at tegne et hierarkisk stamtræ (som Schmidt-Burkhardt) eller et rhizomatisk netværk (som Berg), der på en relativt overskuelig måde kan illustrere det netværk af personer, grupperinger, poetikker, manifester, udstillinger, antologier og tidsskrifter, der etableres inden for tresseravantgarden. I stedet for en egentlig kartografi vælges der derfor her at springe direkte til ordene, for som Astrit Schmidt-Burkhardt understreger i sin bog, så tjener kartografien i sidste ende didaktiske formål: Efter fremlæggningen af kortet følger alligevel de mange, forklarende ord.

Den danske tresseravantgardes tidsskrifter

Tidsskrifterne udgør den væsentligste kollektive platform for tresseravantgarden, idet et eget tidsskrift – modsat det begrænsede råderum, der eksisterer på andre tidsskriftsredaktørers nåde¹³⁵ – muliggør formuleringen af tresseravantgardens projekter indadtil og udadtil kan skabe en vis opmærksomhed omkring det kollektive projekt. Et miljøes flygtige diskussioner kan dermed fastholdes i teori og praksis. Inden for tresseravantgarden er det i høj grad kunstnerne selv, der forsøger at konstruere en teoretisk overbygning til eksperimentene med kunsten. Kunsthistorikeren Mikkel Bogh har peget på tidsskrifternes vigtige rolle i 1960'erne: "De nye

¹³⁵ *Vindrosens* konkretisme-nummer fra 1966 udgør også en væsentlig manifestation, men med et mere begrænset litterært perspektiv ift. *ta's* tværæstetiske projekt og på den forrige kunstnergenerations nåde.

bevægelser i kunsten var uløseligt forbundet med tidsskrifterne. Tidsskriftet var et diskussionsforum, et sted for meningsudvekslinger og for cementering af positioner og særligt i tresserne udstrålede de en optimisme, der ikke lader den tidlige avantgardetid noget efter” (Bogh 1996: 127).

Med hensyn til tidsskrifterne bør man skelne mellem tidsskrifter, hvori der formuleres aspekter af tresseravantgardens poetik, dvs. et, ikke nødvendigvis fuldtonende enigt, talerør – modsat de ’generelle’ kulturtidsskrifter med et blandet indhold, der dækker et bredere spektrum, men som ikke desto mindre på forskellig vis udgør et væsentligt forum for en ny kunst- og eventuelt verdensopfattelse.

En række kortlivede tidsskrifter kan ses som direkte udspaltninger af tresseravantgarden, nemlig *Digte for en Daler* (1964-65), *ta’* (1967-1968), *ta’ BOX* (1969-70), *MAK* (1969-70), *Hætsjj* (1968-70) samt *Panel 13 Information* (1968-69). Hvis man ser bort fra *Hætsjj* og især *ta’ BOX*, der er kendetegnet ved en manglende redaktion qua tidsskriftets redaktionelt set ekstremt åbne og flade struktur, hersker der et betydeligt sammenfald mellem redaktionen af de enkelte tidsskrifter.¹³⁶

ta’: tresseravantgardens tidsskrift par excellence

Tidsskriftet *ta’* er med god grund kanoniseret som tresseravantgardens tidsskrift par excellence og dét i en sådan grad, at de andre tidsskrifter fra perioden (*Digte for en Daler*, *ta’ BOX*, *MAK*, *Panel 13*) kun optræder perifert i litteraturhistorieskrivningen. De sidstnævnte tidsskrifter indeholder, hvis man undtager *MAK*, dog kun i et ret begrænset omfang manifeste, der kunne gøre dem interessant for litteraturhistorikere – med mindre at tidsskrifter altså i sig selv var et interessant analyseobjekt for litteraturhistorikere, hvilket ikke nødvendigvis er tilfældet. Disse andre tidsskrifter har inden for de senere år fået en vis bevågenhed i forbindelse med forskningen i periodens avantgardebevægelser,¹³⁷ hvilket kan være med til at råde bod på et begrænset dansk fokus på tidsskriftshistorie (og i endnu mindre grad på det subspecialiserede

¹³⁶ *Digte for en daler* (Vagn Steen, Ole Birklund Andersen og Hans-Jørgen Nielsen), *ta’* (Poul Gernes, Peter Louis-Jensen, Per Kirkeby, Erik Thygesen, Hans-Jørgen Nielsen, Stig Brøgger, Poul Nielsen, Kristen Bjørnkjær, Bengt af Klintberg, Jørgen Leth og Vagn Lundbye), *MAK* (Hans-Jørgen Nielsen, Steffen Hejlskov Larsen, Per Højholt, Svend Åge Madsen, Claus Clausen, Ebbe Reich) og *Panel 13 Information* (Stig Brøgger, Peter Louis-Jensen og Steen Høyer).

¹³⁷ Se det svenske tidsskrift *OEI* nr. 33-34-35, 2007, der indeholder separate artikler om *Digte for en daler*, *ta’*, *ta’ BOX* og *MAK*.

avantgardetidsskrifts-felt)¹³⁸ modsat situationen i f.eks. Sverige og Norge (Holmberg 1987 og Thon 2001), endsige i USA og England.¹³⁹ Tidsskriftet *ta'* bliver i anden halvdel af 1980'erne analyseret som en forløber for 1980'ernes postmodernistiske æstetik eller simpelthen en tidlig postmodernisme (Jens F. Jensen 1987/88), men denne vinkling synes i retrospekt at være en noget reduktiv reaktualisering af udvalgte dele af tidsskriftets indhold ift. en postmodernistisk facitliste etableret i Jensen (1986), hvis man nu skal sætte det lidt på spidsen. I de senere år er *ta'* blevet analyseret som en af tresseravantgardens vigtigste kollektive manifestationer, ja måske ligefrem som dets "manifest" og et af "denne tværæstetiske gruppes vigtigste kollektive værker" (Ørum 2005b: 15).¹⁴⁰ *ta'* udgør ikke en autonom enhed i tresseravantgardens netværk, men derimod et centralt knudepunkt.

ta', der udkommer i otte regulære numre i 1967-1968 (samt i to halve numre, 6 ½ og 8 ½, i hhv. 1968 og 1969)¹⁴¹ på det lille h.m. bergs forlag, er et centralt forum for lanceringen af afpersonaliseringens poetik. Som det fremgår af såvel reklamefolderen og tidsskriftets første leder, så er *ta'* et "dogmatisk tidsskrift", det vil udgøre en "ajourføring af den hjemlige kunst- og kulturdebat i lyset af en helt ny holdning og sensibilitet", operere "på tværs af kunstarterne", "forsøge at skabe et avanceret debatklimate omkring de nye kunstformer, der er dukket op i de seneste år" og nedbryde "kløften mellem elitekultur og massekultur" (reklamefolder for *ta'*, upag.). I *ta'* 6 1/2, der bliver trykt i det svenske tidsskrift *Paletten* nr. 2, 1968, betones desuden, at *ta'* indgår i et netværk, idet tidsskriftet er et "image blandt flere"¹⁴² (p. 19), dvs. en af flere konfigurationer, samt helt overordnet et "interessefelt", der inkluderer "kunst, litteratur, musik, men også ungdomsrevolte, mode, teknologi, urbanisme, planlægning, informationsteori",

¹³⁸ Avantgardeskrifterne har generelt fået begrænset opmærksomhed. Eksempelvis eksisterede der ikke før 2007 separate artikler, men kun de gængse, henkastede og upræcise litteraturhistoriske bemærkninger om f.eks. *ta'* BOX, *Digte for en daler*, *Hætsj* eller MAK. Den nyligt udgivne *Hvidbog om kulturtidsskriftet* (2007) udgør ikke en forbedring af tidsskriftsforskningen, tværtimod er den en upræcis og tilfældig rodebunke af idiosynkratiske beretninger, der foregiver at dække "kulturtidsskriftet" in toto.

¹³⁹ Se f.eks. Anderson & Kinzie (1978), Görtschacher (1993), Clay & Phillips (1998), Churchill & McKible (2007). Seneste skud på stammen er Christopher Harters monumentale: *An Author Index to Little Magazines of the Mimeograph Revolution 1958-1980* (Lanham: Scarecrow Press 2008).

¹⁴⁰ Se temanummer om *ta'* i *Passage* nr. 53, 2005.

¹⁴¹ *ta'* 6 ½ blev trykt som halvdelen af det svenske kunstitidsskrift *Paletten* nr. 2, 1968 og *ta'* 8 ½ blev trykt som et temanummer af tidsskriftet *Selvsyn* (nr. 3, 1969). Om indholdet af *ta'* 6 ½ se Kromann: "Mellem avantgardekunst og revolte: *ta'* 6 ½ som eksempel" i *Passage* nr. 53, 2005.

¹⁴² *ta'* er et "image blandt flere andre (f.eks. "Den eksperimenterende Kunstscole", "Sommerudstillingen", performergruppen "Trækvogn 13" osv.) for lokale eksperimentelle aktiviteter"(ibid.). Her præciseres at *ta'* så at sige er et produkt af et tværæstetisk og eksperimenterende felt, der, med en vis udskiftning af besætningen, udspalter sig i tidsskrifter, alternative kunstscole og performancegrupper.

hvorfor man understreger, at tidsskriftet er udtryk for en pluralistisk strategi og som følge heraf en imperativ: "imod begrænsning og udelukkelse, for ekspansion og indoptagelse"(ibid.). Ungdomsrevolten (ungdomsoprøret) kommer dog ikke i noget omfang til at indgå i selve tidsskriftet, men derimod først i de to 'afløsere' *ta'* BOX og MAK (begge 1960-70), jfr. kap. 5.

ta' er et af avantgardens *little magazines* for nu at bruge den gængse engelsksprogede term, dvs. ikke et kulturtidsskrift, der dækker mere bredt som f.eks. *Vindrosen*.¹⁴³ Eller med Claes-Göran Holmberg kunne man lidt mere præcist kalde det et "avantgardetidsskrift". Holmberg opererer med en total af "tidsskrifter", hvoraf en delmængde er "kulturtidsskrifter". En delmængde af disse er "litterære tidsskrifter", hvoraf en del af disse litterære tidsskrifter udgør de såkaldt "unglitterære tidsskrifter". En begrænset del af disse unglitterære tidsskrifter består af egentlige "avantgardetidsskrifter". Forskellen mellem de to sidste er, at hvor avantgardetidsskriftet er et "ekklusiva organ som förespråkat extrema kulturella eller politiska ideal", så er de unglitterære tidsskrifter et "generationsorgan med ett bredare spektrum af litterära ideal" (Holmberg 1987: 16). "Eksklusiviteten" i avantgardetidsskriftet *ta'* ligger bl.a. i den dogmatiske linje, der fra start af proklameres og håndhæves. Som eksempel kunne man anføre at hvor *Vindrosen*, der er forankret i en modernistisk tradition, godt kan bringe et temanummer om konkret poesi (om end indledt af en skeptisk redaktionel kommentar), så ville det være mere utænkeligt at *ta'* ville bringe bidrag af den forrige generations ikoner som Riffbjerg eller Ørnsbo, endsige bringe et temanummer om den modernisme, der jo havde etableret sig som *the establishment*.

I *ta'* manifesteres et socialt fællesskab i form af en stor redaktion sammensat på tværs af kunstarterne.¹⁴⁴ Et socialt fællesskab, der udgår fra Eks-skolen, men ikke er synonymt med denne, for så vidt at den (overvejende) praksisorienterede tilgang i Eks-skolen her i *ta'* erstattes af en overvejende teoretisk praksis. Desuden rekrutteres redaktionsmedlemmer uden for Eks-skolen, nemlig Kristen Bjørnkjær, Jørgen Leth og svenske Bengt af Klintberg, om end disse personer ikke er hentet uden for tresseravantgarden.

¹⁴³ En skelnen som f.eks. ikke foretages i Erling Kullbergs "Tidsskriftet *ta'* – et signalement af et lille blad med stor betydning", hvor *ta'* ansues som et almindeligt "kulturtidsskrift" om end denne distinktion implicit foretages (Kullberg 2001).

¹⁴⁴ Den store redaktion bestod af Kristen Bjørnkjær, Henning Christiansen, Per Kirkeby, Bengt af Klintberg, Peter Louis-Jensen, Jørgen Leth, Vagn Lundbye, Hans-Jørgen Nielsen, Poul Nielsen og Erik Thygesen. Fra *ta'* nr. 5 kommer Stig Brøgger med i redaktionen

Tidsskriftet *ta'* fungerer som en platform for trykningen af manifeste og tilsvarende former. *ta'* er ikke uden affinitet til afløseren af det svenske tidsskrift *Rondo*, nemlig *Gorilla* (to numre, 1966-67), selvom denne parallel ikke synes bemærket i receptionen af *ta'*.¹⁴⁵ I *Gorilla*, der teknisk set er en "kalender" finder man en parallel interesse for konkret poesi, konceptualitet, kybernetik, spilteori m.m., men *ta'* er, grundet dets redaktionelle sammensætning, mere tværæstetisk anlagt end *Gorilla*.¹⁴⁶

*ta'*s vigtigste indsatser har dels været at forsøge at bryde muren ned mellem høj- og lavkultur, om end denne nedbrydningsproces utvivlsomt er forankret i en udpræget finlitterær, ja elitær kontekst, og samtidig er *ta'* en vigtig offensiv for afpersonaliseringen i en kunst- (primært minimal art) og eksistensfilosofisk (læs: attituderelativisme) kontekst.

Avantgardetidsskriftets fremmeste funktion er at markere et opbrud og en fornyelse ift. den forrige generation og at markere kunstneriske, litterære og politiske forandringer. Titlen på tidsskriftet skal gerne understrege, som Ute Schneider har formuleret det, "einen Neuanfang" og i tæt samspil med indholdet indstifte en særegen tidsskriftsidentitet i opposition til "dem bürgerlichen Literaturbetrieb" (Schneider 2001: 175). Som der står i *ta'* 6 ½, så er *ta'* "imod begrænsning og udelukkelse, for ekspansion og indoptagelse", men alt skal bestemt ikke indoptages, jfr. den dogmatiske linje. Ekspansionen følger kun visse veje. Avantgardetidsskrifterne er også centrale som kommunikationsled, tilmed på tværs af grænserne.¹⁴⁷

ta' er en kollektiv manifestation i teori og praksis af de nye ideer, en manifestation, der via anvendelsen af tidsskriftsformatet i udpræget grad synliggør disse ideer, jfr. de interviews, der bliver givet i dagspressen inden første nummer, samt anmeldelserne af (især) det første nummer af tidsskriftet.¹⁴⁸ Tidsskriftets funktion er derimod i lidt mindre grad (som det ellers ofte

¹⁴⁵ Selv i nyere litteraturhistorier som *Hovedsporet* (2005) og *Dansk litteraturs historie, 1960-2000* (2007) udgør sammenligningsgrundlaget *Vindrosen*, hvorved der ikke foretages en skelnen mellem forskellige typer af tidsskrifter (jfr. Holmberg 1987).

¹⁴⁶ Om tidsskriftet *Gorilla*, se Holmberg (1987: 114-115) og Olsson (2007: 472-476). Den væsentligste kilde til *Gorilla* udgøres af Jonas Ingvarssons "Den cybernetiska gorillan och den multimediala utopin. Om *Gorilla*, *Konst: Media*", Ingvarsson (1996: 108-128).

¹⁴⁷ Hvilket f.eks. listen over såkaldte "present periodicals", der bliver udgivet i forbindelse med Festival 200 i 1969, vidner om.

¹⁴⁸ Op til udgivelsen første nummer af *ta'* skriver Hans-Jørgen Nielsen artiklen "BOOOM! Kunsten eksploderer!!" i *Berlingske Tidende* d. 12. februar 1967. *Berlingske Tidende* bringer ugen efter et interview med Hans-Jørgen Nielsen, Erik Thygesen og Poul Nielsen under overskriften "Blandkunst med ti i – TA'" (19. februar 1967). Af

er tilfældet hos 1910ernes og 1920ernes avantgarder) at fungere som "Probabühne für literarische, politische und grafische Originalbeiträge" (Schneider 2001: 171), idet både Bjørnkjær, Leth, Nielsen og Kirkeby på det tidspunkt (i 1967) er debuteret med bøger på etablerede forlag og i et vist omfang har adgang til at skrive i aviser og også i tidsskrifter, der ikke nødvendigvis har affinitet (*Vindrosen*) eller ikke direkte affinitet (f.eks. *Hvedekorn*) til tresseravantgarden – modsat situationen i f.eks. USA dengang og nu, hvor tidsskrifter ofte udspringer af manglende adgang til publikation af tekster, dvs. "breaking the barriers into print and making themselves known to a wider public" (Görtschacher 1993: 62).

ta' udgør en vigtig positionering ift. det litterære felt, der er domineret af Riffbjerg-Brostrøm-generationen, og tidsskriftet skal bl.a. også ses som led i en international kritik af højmodernismen. Men en direkte polemik mod kunstnere fra den forrige generation er sjælden og fremgår kun temmelig implicit i tidsskriftet, hvorfor et mere anvendeligt perspektiv er den internationale udvikling som *ta'* er en del af.

Tidsskriftet etablerer en kunstnerisk platform, der muliggør fastholdelsen af ellers flygtige diskussioner (det er f.eks. lettere at følge udviklingen hos *ta'* end i Eks-skolen), både i samtiden, men da så sandelig også i eftertidens reception af perioden, idet de mange teoretiske bidrag fungerer som en metatekst for tidsskriftet, der i varierende grad reproducere siden hen.

I sidste nummer af tidsskriftet, *ta'* nr. 8, 1968,¹⁴⁹ har ansvarshavende redaktør Erik Thygesen travlt med at forklare den manglende enighed og det manglende gruppepræg, der (sammen med bl.a. økonomiske årsager) ligger til grund for tidsskriftets ophør. En uenighed, der ikke kan undre, for så vidt at Eks-skolen, som *ta'* udspringer af, jo heller ikke er en fuldtonende enig monolit, men derimod et kritisk arbejdsfællesskab med (voksende) interne modsætninger. Situationen for redaktionen er under alle omstændigheder en anden i begyndelsen af 1967, hvor første nummer af *ta'* udkommer (eller i 1966, hvor *ta'* konciperes) end 1968, hvor tidsskriftet lukkes. Projektet, den teoretiske og praktiske undersøgelse af den nye

egentlige anmeldelser af tidsskriftet kommer følgende: *Politiken* d. 19. februar 1967, *Berlingske Tidende* d. 21. februar 1967, *Aktuelt* d. 21. februar 1967, *Information* d. 24. februar 1967, *B.T.* d. 20. februar 1967, *Jyllands-Posten* d. 21. februar 1967 og *Aarhus Stiftstidende* d. 23. februar 1967. Torsten Ekbohm, en af den svenske tresseravantgardes vigtige forfattere og kritikere, skriver om *ta'* i artiklen "Nyfuturisterna", *Dagens Nyheter* d. 19. august 1968, hvor han dog peger på at de praktiske bidrag endnu står lidt i skyggen af (dvs. halter bagefter) de teoretiske.

¹⁴⁹ Her ses bort fra det allersidste nummer af tidsskriftet, *ta'* 8 ½, der ikke er et regulært nummer af *ta'*, men et temanummer om *ta'* med genoptrykte artikler (og enkelte nye), der alt sammen bliver trykt i *Selvsyn* nr. 3, 1969.

afpersonaliserede kunst, den dertil hørende menneskeopfattelse og forsøgene på at nedbryde grænsen mellem høj- og lavkultur, er dog i et vist omfang lykkedes: Projektet *ta'* står derfor over for en transformation af de oprindelige tanker bag tidsskriftet (tilskyndet af især den tiltagende politisering i 1968, eller en lukning. En tredje mulighed ville være at foretage en transformation til et generelt kulturtidsskrift, men denne type transformation synes bestemt ikke at ligge i kortene, idet redaktørerne ikke stillede mod at være passive registranter og forvaltere af et tidsskrift med blandet indhold.

Claes-Göran Holmberg peger i *Upprorets tradition. Den unglitterära tidskriften i Sverige* (1987) på seks faktorer, der fungerer som enhedsskabende ift. et tidsskrift, nemlig 1) redaktionel udvælgelse, 2) "perceptions- och konceptionspsykologisk tendens hos människan att vilja se enheter, helheter" (Holmberg 1987: 216), 3) bidragydernes respons på tidsskriftets profil, 4) et enhedsligt fysisk udtryk, 5) tidsskriftstemaer og manifeste 6) kritikens og litteraturvidenskabens behov for at klassificere og skabe enhedslige fortolkninger.

Hvis man applicerer Holmbergs liste på *ta'*, så er der i høj grad tale om en redaktionel udvælgelse (pkt. 1), hvilket jo allerede fra begyndelsen af begrundes med tidsskriftets dogmatiske linje. De såkaldt perceptionspsykologiske tendenser (pkt. 2) vil jeg forbigå, idet jeg savner de faglige forudsætninger for vurdering af en sådan, og vurderingen af tidsskriftet *ta'* som enhed kan i øvrigt kvalificeres af de øvrige punkter. Bidragydernes respons på tidsskriftets profil (pkt. 3), dvs. de indsendte bidrag, kan det være svært at gisne om, men de reelt publicerede bidrag, der for langt størstedelens vedkommende stammer fra redaktionen selv og under alle omstændigheder hidrører fra personer, der befinder sig i eller i et tilstrækkeligt omfang er beslægtet med tresseravantgarden, styres ligeledes af den dogmatiske linje.¹⁵⁰ Den fysiske og grafiske enhed (pkt. 4) er helt tydelig: Tidsskriftets forside består af et fastlagt mønster af kvadrater (5 $\frac{3}{4}$ x 4) i sort, hvid og en variabel farve. Tidsskriftets grafiske linje modsvarer den grundlæggende æstetiske (afpersonaliserede): ingen fotografier, ingen forfatterportrætter, ingen tegninger, ingen illustration af noget, kun et fladt, non-ekspressivt,

¹⁵⁰ Sigende nok står der i en note i *ta'* nr. 5 at "kunstredaktøren" [Peter Louis-Jensen] har "opfordret en række kunstnere til at levere besvarelser, hvis indhold hovedsageligt skulle skildre detailproblemstillinger ved helst allerede eksisterende projekter" med det udtrykte formål at "at begrænse antallet af bidrag af den 'evige slags'" (*ta'* nr. 5, p. 2). Louis-Jensen uddyber ikke nærmere hvad den "evige slags" er, men læst ud fra konteksten forekommer det rimeligt at pege på bidrag, både skønlitterære og teoretiske, der ikke modsvarer tidsskriftets teoretiske profil, men blot er hevet ud fra skrivebordsskuffen.



III. 2. Forsiden af *ta'* nr. 2 1967

men dog kulørt, system.¹⁵¹

Andre enhedsskabende træk er tidsskriftstemaer og manifeste (pkt. 5). Her skal blot henvises til *ta'* nr. 2, 1967 (et nummer om systemer og spilleregler, jfr. kapitel 3) og manifeste eller manifest-agtige tekster som f.eks. programartiklen "What's happening, baby?" fra *ta'* nr. 1. Den litteraturhistoriske receptions behov for klassificering (pkt. 6) forstærkes formodentlig af det øvrige enhedslige præg. *ta'* fremstår nemlig, hvis man støtter sig til Holmbergs parametre, som en udpræget enhed. Sammenligner man med tidsskrifter som *MAK*, hvor de interne redaktionelle uenigheder (mellem en æstetisk og en politisk linje) er eksplicite fra starten af eller med *ta'* *BOX* der (i sin åbne og uredigerede rodebunke af alskens kunstneriske og non-kunstneriske bidrag) kun gennem sin konkret forankrede og udprægede heterogenitet udgør en slags homogen størrelse, så er enigheden i *ta'* prægnant.

Faren ved at anvende tidsskrifter og især manifeste som kilder til en hel periode er naturligvis signifikant (jfr. Agrell 1993 og Gemzøe 2003), idet "litteraturhistorie skrevet ukritisk oven på slagkraftige grupperingers gennemslag i offentligheden [nemt bliver] normativt, reduktionistisk, en række kasser på én linje efter hinanden" (Gemzøe 2003: 289-90). Men dette er ikke tilfældet i nærværende fremstilling, idet *ta'* ansues i en lokal og afgrænset kontekst, der ikke prætenderer at skulle agere fællesnævner for generationen, perioden eller de producerede kunstværker.

Tidsskrifter og udstillinger

ta' er et vigtigt og, lige så vigtigt, et meget *synligt* knudepunkt i tresseravantgarden og tillige et af flere trykkesteder for afpersonaliseringens manifeste, men *ta'* er ingenlunde tresseravantgardens centrum (et sådant strider mod tresseravantgardens mange og forskelligartede konfigurationer) eller dets endemål (et sådant strider mod den processualitet, der præger tresseravantgarden). Tresseravantgardens projekt kan altså ikke, heller ikke i en afgrænset litteraturhistorisk kontekst, reduceres til *ta'*, hvorfor man bør pege på konkrete poesien i *Digte for en daler*, undergrundsæstetikken i *Hætsj* og *Panel 13 Information*,

¹⁵¹ Systemet minder dog i udpræget grad om en ternet dug (især i *ta'* nr. 2, hvor den er rødternet), hvilket indikerer idyl og folkelighed eller mere specifikt: den nedbrydning af skellet mellem populærkultur og finkultur, der er et af *ta'*s erklærede projekter. Gernes' forside er således både et strengt system og en invitation til at *ta'* for sig af retterne.

den helt centrale diskussion af relationen mellem politik og litteratur i MAK samt kollektiviteten og den åbne æstetik i *ta' BOX* for at få et mere repræsentativt billede af de forskydninger, der sker og de sameksisterende projekter, der er i tresseravantgardens projekt i perioden 1964-1970.

Udover tidsskrifterne *Digte for en Daler*, *ta'*, *ta' BOX*, *MAK*, *Hætsjj* og *Panel 13 Information*, der er tæt knyttet til tresseravantgarden kan man pege på tidsskrifter af mere almen karakter, dvs. tidsskrifter med blandet stof, der ikke har en overordnet poetikalsk dagsorden, men som alligevel spiller en væsentlig rolle for formuleringen af tresseravantgardens projekter.¹⁵² Det drejer sig om tidsskrifterne *Billedkunst* (1966-68), *Arkitektur og billedkunst* (1969), *A+B* (1970) og *Hvedekorn* (ca. 1965 - ca. 1970).¹⁵³

Billedkunst samt *Arkitektur og billedkunst* er generelle kunstitidsskrifter med artikler om ældre og nyere kunst, men tidsskrifternes redaktør Troels Andersen er tæt knyttet til tresseravantgarden som medstifter og medlem af Eks-skolen. Herudover skriver Andersen i artikler og bøger om bl.a. Nørgaard, Kirkeby og Gernes (jfr. Andersen 1972). I disse to tidsskrifter optræder en række for tresseravantgarden væsentlige artikler, herunder flere af Jane Pedersens formidlende artikler. Ligeledes finder man vigtige artikler i *A+B*, der efterfølger *Billedkunst* og *Arkitektur og billedkunst* og redigeres af en kollektiv redaktion rekrutteret fra tresseravantgardens inderkreds (Nørgaard, Kirkeby, Louis-Jensen m.fl.). De såkaldte *A+B*-plakater, der kan bestilles i tidsskriftet er alle uden undtagelse offset-tryk fra tresseravantgarden og bevidner den tætte relation mellem tidsskriftet og medlemmerne af tresseravantgarden.¹⁵⁴ *Hvedekorn*, der traditionelt er forbeholdt etablerede og debuterende digteres lyrik bringer i perioden 1965-1970, hvor Per Kirkeby, Poul Gernes og Bjørn Nørgaard er redaktører for billedstoffet, vigtige artikler om bl.a. happening. I tidsskrifter som *Vindrosen*, *Selvsyn* og *Dansk Musiktidsskrift* bringes også væsentlige bidrag, f.eks. konkretist-nummeret i

¹⁵² Overvægten af tresseravantgardens bidrag kan ses afspejlet i Jens-Jørgen Thorsens vrede udfald desangående i sin *Modernisme i dansk malerkunst*: "Tidsskriftskampagnen perfektioneredes af at Gernes, Kirkeby og Nørgaard var kunstredeaktører af debut-tidsskriftet "Hvedekorn". Og af at Eks-skole-ideolog Troels Andersen blev redaktør af Danmarks store kunstitidsskrift "Billedkunst". Han gav – under maske af saglighed – skolen en bemærkelsesværdig positiv særbehandling." (Thorsen 1987: 270).

¹⁵³ I *Hvedekorns* tilfælde er de angivne årstal ikke tidsskriftets leveår, men derimod en tidsangivelse for tidsskriftets løselige tilknytning til tresseravantgarden.

¹⁵⁴ På den samme side, hvor plakaterne bliver præsenteret, finder man også eksempler på tresseravantgardens bøger (Nielsen og Christiansens *informations* og Kirkebys blå bøger), hvilket trods forskellig æstetisk udformning binder tresseravantgardens tidlige eksperimenter 1964-1968 sammen med de senere.

1966 eller system-debatten i 1967-68 i *Vindrosen*, *ta' 8 ½* i *Selvsyn* nr. 3, 1969 og bidrag om nyenkelhed og systemprincipper i Henning Christiansens musik i *Dansk Musiktidsskrift*, men disse bidrag indgår på lige fod med et større heterogent indhold.

Til tresseravantgardens forskellige og forskelligartede konfigurationer hører også udstillingerne. I udstillingskataloget (der udgøres af *Louisiana Revy* nr. 3, 1969) til *Tabernakel* i 1970 bringes en liste over de udstillende danske kunstneres (Kirkeby, Nørgaard, Louis-Jensen og Gernes, dvs. den billedkunstneriske kerne i tresseravantgarden) vigtigste gruppeudstillinger. Listen omfatter følgende: *ta'-skulpturfestival* (sept-okt. 1967), *Anonymiteter* (januar 1968), *Dumping Festival* (august 1968), *Festival 200* (juni 1969) og det kollektive kunsten-udfoldet-som-livspraksis-projekt *Slump 1-3*¹⁵⁵ (alle 1969).¹⁵⁶ Tresseravantgardens udstillinger modsvarer ikke direkte tidsskriftsprojekterne, men der er oplagte ligheder (og et tidsmæssigt sammenfald) mellem udforskningen af systemer og strukturer i *ta'* og i *Anonymiteter* der ifølge Kirkeby, som det tidligere blev citeret, skulle "være kulminationen af de rensede former, de rensede formers udstilling." (Kirkeby 1997: 35-36).¹⁵⁷ Tilsvarende kan man pege på at en ikke-minimalistisk (ren), aktivistisk og delvist politisk æstetik præger både *ta' BOX*, *Panel 13 information*, men også *Dumping Festival* og *Festival 200*.¹⁵⁸

'Nielsen' og den hvide verden som poetikalsk materiale

'Nielsen' og den hvide verden (1968), der bærer undertitlen "Essays kritik replikpoesi 1963-68" udgør tresseravantgardens kendteste og utvivlsomt mest kanoniserede teoretiske værk. Receptionshistorisk har værket stået stærkere end *ta'* bl.a. grundet den begrænsede tidsskriftshistorieskrivning, som man finder her til lands, og fordi 'Nielsen' og den hvide verden

¹⁵⁵ Se Nørgaards og Adler Petersen: *Slump bygger en by 1/7 - 7/7 på en mark nær Kirke Værløse og bor der imens* (1969).

¹⁵⁶ En udstilling som *Intermedia* i 1967, hvori Nielsen, Louis-Jensen, Gernes og Thygesen deltager nævnes ikke, måske endda med god grund. *Intermedia* er ikke en ren tresseravantgarde-affære, idet repræsentanter fra ældre generationer (bl.a. Gunnar Aagaard Andersen, Sven Dalsgaard, Asger Jorn og Ole Sarvig) deltager, men som et eksempel på tresseravantgardens tværæstetiske eksperimenter og disse eksperimenteres forhistorie (jfr. Nielsens essay "Det visuelle digt i Danmark. En historisk oversigt" samt det ikke-signerede essay "Bogstav – ord – lyd" i udstillingskataloget) er udstillingen dog vigtig og bør nævnes, hvis ikke andet så som fodnote. Nielsens essay vender jeg tilbage i kap. 4.

¹⁵⁷ I Würtz-Frandsen (1977) peges på at udstillingen *En udvidelse af et bymiljø* i september 1967 s.m. *Anonymiteter* udgør et kulminationspunkt for afpersonaliseringen.

¹⁵⁸ *ta' BOX 2 ½* produceres under Festival 200 og beskrives i ord og billeder i Troels Andersens artikel "Efter en fest. Festival 200" i *Arkitektur og billedkunst*, nr. 1, 1969.

udgør et vidtfavnende og velformuleret forsøg på at være på højde med sin samtid – i ”sin på en gang personlige og generationstypiske samling af epokegørende essays om kunst, litteratur og kultur fra årene 1963-1968” som en typisk litteraturhistorisk vurdering lyder.¹⁵⁹

I essaysamlingen opsamles en række tidligere publicerede essays¹⁶⁰ og der er, som Nielsen selv anfører indledningsvist, et forløb i værket, der går fra generelle eksistensfilosofiske afsnit (attituderelativismen), over litteraturens nye betingelser i et højteknologisk samfund, videre til massekultur, ungdomsoprør, værkanalyser af andre af tresseravantgardens medlemmer (Christiansen, Nørgaard, Kirkeby) og zenbuddhisme. Samlet set repræsenterer værket en poetik for afpersonaliseringen, ikke Nielsens egen poetik, men en skitsering af periodens fælles sensibilitet, der præsenteres i sideordnet, ikke-hierarkiserende (men dog komponeret) form, hvori der ikke gøres forsøg på at syntetisere.

I *’Nielsen’ og den hvide verden* sker tilsyneladende et brud med den afpersonaliserede nøgternhed, da forfatterens navn nævnes i værkets titel samt afbildes på omslagets for- og bagside. Men det autobiografiske niveau er kun tilstede for en *overfladisk* betragtning: I værkets titel forvandles Nielsen til *’Nielsen’*: Anførselstegnene antyder en fikтивitet, dvs. den manglende kobling mellem tegnet *’Nielsen’* og den empiriske Nielsen og markerer dermed det overfladeniveau, der er skriftens betingelse. Et forhold, der tematiseres helt ud i omslaget. Portrættet af *’Nielsen’* er nemlig skåret i strimler på forsiden, hvorimod strimlerne på bagsidefotoet (det samme som på forsiden) forskydes tilfældigt efter længden af forfatternavn, titel og genrebetegnelse. Forsidens grafiske spil med Nielsen i såvel anførselstegn som i strimler peger på ordenes materialitet, som er en vigtig pointe i den konkrete poesi. Men forsiden tydeliggør også at der opereres med et, om ikke non-essentielt, så dog multipelt subjekt. Ingen fremmedgørelse i modsætning til modernismen: *’Nielsen’* sidder smilende i spraglet skjorte, med halvlangt hår og en tændt cigaret mellem venstre hånds pegefinger og langemand: Ikke et (modernistisk) smil gennem tårer, men et (attituderelativistisk) smil gennem strimler!¹⁶¹

¹⁵⁹ Dansk litteraturs historie (2007), p. 198.

¹⁶⁰ Fra bl.a. *Information*, *ta’*, *Vindrosen* og *DMT*. For annotering, se Nielsen (2006: 504-512).

¹⁶¹ Som Morten Thing har anført, korresponderer *’Nielsen’ og den hvide verden* med *Billeder fra en verden i bevægelse. Politiske besyv 1967-80* (1980): Hvor *’Nielsen’ og den hvide verden* demonstrerer det flade og sideordnede, kontrasteres dette af det centrerede og fokuserede i *Billeder fra en verden i bevægelse* der på forsiden har et billede af en demonstration, mens bagsiden afbilder værkets panderynkende forfatter *en face* (Thing 2001: 160-161).



III. 3. *'Nielsen' og den hvide verden* (forside)

'Nielsen' i strimler demonteres tilsyneladende af værkets undertitel "Essays kritik replikpoesi 1963-68", der alt andet lige fæstner et subjekt (Hans-Jørgen Nielsen) i tid (1963-68) og rum (Danmark). Det danske perspektiv er imidlertid begrænset til sproget, idet værkets orientering er inter- og transnationalt. Hvad tidsangivelsen angår, så forsøges denne ophævet ved at gøre *'Nielsen' og den hvide verden* til et værk i flux eller mere præcist: en aktualisering af hidtidige positioner og en standset manifestation af et værk i bevægelse. I værkets forord ("Nielsen om 'Nielsen'. Et ord på vejen") lyder det:

"Det følgende bygger på artikler, foredrag og anmeldelser tilbage til 1963, hvor jeg udsendte min første bog. Jeg har dog ikke fundet det væsentligt at lave en bog, der *dokumenterer* mig selv – 'min *udvikling* de sidste fem år' eller sådan noget. Jeg gider ikke betragte mig selv *historisk*. Derfor har jeg i vid udstrækning *skrevet om, skrevet sammen, skrevet til*. Og derfor er der heller ikke opgivet data i forbindelse med de enkelte afsnit. Det meste af materialet fremtræder i *nye, bearbejdede og udvidede sammenhænge*" (Nielsen 2003: 7, mine kursiveringer)

Nielsens materialeholdning er ikke funderet i et forsøg på at dokumentere det faktisk udgivne, men derimod at reaktualisere dette materiale gennem en bearbejdning af det.¹⁶² Men dennebearbejdning skaber faktisk et værk, der i en vis bearbejdning skaber faktisk et værk, der i en vis forstand er *i splid med sig selv*. Dette forhold er ikke blevet opdaget i værkets receptionshistorie, hvilket bl.a. kan skyldes, at man ikke har været opmærksom på de varianter, der eksisterer mellem artiklerne i deres oprindelige form, og den form, som de optræder i i essaysamlingen. I forbindelse med min annotering af *'Nielsen' og den hvide verden* ifm. med redigeringen af *Nye sprog, nye verdener – udvalgte artikler om kunst og kultur* (2006) er jeg blevet opmærksom på, at man finder en vis nedtoning af de utopiske visioner i forbindelse med tresseravantgardens eksperimenter, ikke mindst datamaskinepoesien og den visuelle poesi. Forhåbningerne er tydeligvis ikke blevet indfriet¹⁶³. Enkelte koryfæer som Susan Sontag, Tom Wolfe og Marshall McLuhan skrives ud, mens andre, f.eks. Michel Foucault og Alain Robbe-Grillet, skrives ind. Et typisk eksempel på Nielsens reaktualiseringsproces.

Den vigtigste ændring er forordet og efterskriftets relativering af den i de derpå følgende kapitlers ellers bombastisk proklamerede *attituderelativisme*. I afslutningen af dette kapitel vil der blive vendt tilbage til attituderelativismen, men allerede her skal der peges på, at attituderelativismen relativeres af den samfundsmæssige og politiske kontekst (værket udkommer som bekendt i revolutionsåret 1968). I samme øjeblik, hvor Nielsen stykker en afpersonaliseringens poetik sammen og samler sine artikler om attituderelativismen, forlader han denne position. Allerede i forordet overlader Nielsen ordet til Karl Marx, men det lange citat fra *Det kommunistiske manifest* syntes ikke at have synderligt med bogens øvrige indholdsside at gøre, om end det endelige opgør med hans egen attituderelativisme først følger i 1970.¹⁶⁴ Selvom ungdoms- og studenteroprøret kun spøger en lillebitte smule i teksten, puster det dog attituderelativisten Nielsen godt og grundigt i nakken. Det paradoksale er derfor følgende: Samtidig med at *'Nielsen'* i *'Nielsen' og den hvide verden* for alvor lancerer attituderelativismen i

¹⁶² Nogle af ændringerne kan selvfølgelig tilskrives praktiske årsager. Flere mindre stykker om komponisten Henning Christiansen er sat sammen, så de danner en større og mere hensigtsmæssig helhed. Andre artikler er blevet udvidet, så de tilpasses det nye format (avisartikler er jo som regel ret korte).

¹⁶³ Den ekstatiske tone i de oprindelige artikler bliver modificeret. I forhold til den originale artikel i *ta'* nr. 4, 1967 har HJN tilføjet bl.a. det afsluttende „Og kun ved at prøve at realisere den, kan man finde ud af, om det stadig er en drøm eller ej“. (Nielsen 2006: 66).

¹⁶⁴ Hans-Jørgen Nielsen: „„Attituderelativisme“: En papirtiger på vejen til den rigtige tiger!“, *Hvedekorn* nr. 3, 1970 (Nielsen 2006: 285-287). Et forhold, der først er blevet bemærket i receptionen i Kromann (2002: 21).

og for en bredere offentlighed, så begynder Nielsen (uden anførselstegn) i forordet til bogen – hvis man kigger godt efter – samtidig at afvikle den. Nielsen skriver: “den livsfølelse, jeg forsøgsvis har beskrevet som ‘attituderelativisme’ bør ikke opfattes som andet end mit eget private forsøg på at rationalisere [denne følelse]” (Nielsen 2006: 27). Nielsen “relativerer” så at sige “attituderelativismen”, dvs. han kontekstualiserer i et samfundsmæssig og politisk perspektiv.

Afpersonaliseringens poetik

Samlet set betegner den danske tresseravantgardes aktiviteter et bredt felt af aktiviteter, der dækker alle kunstarter, kombinerer praksis med teoretiske refleksioner, udgivelse af tidsskrifter, anmeldervirksomhed på landsdækkende dagblade, deltagelse på udstillinger og arrangementer af udstillinger. Tresseravantgardens egne tidsskrifter, især *ta'*, og de teoretiske skrivelser, der i visse tilfælde opsamles i essaysamlinger, har måske den største betydning, idet disse leverer centrale stikord til den kunst- og litteraturhistoriske reception i samtiden og senere hen. Materialet er dog spredt, hvorfor denne afpersonaliseringens poetik i det følgende vil blive skitseret og differentieret. En vigtig del af dette materiale er selvsagt manifestet.

Manifestgenren er en af avantgardernes, både 1910ernes og 1920ernes avantgarder, men også 1960ernes avantgardebevægelser, foretrukne, for ikke at sige dén foretrukne genre, om end manifestformen selvsagt også anvendes af politiske bevægelser uden en kunstnerisk dimension, jfr. Puchner (2006). Som Asholt og Fähnders bemærker i *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* er avantgarden, “eine Bewegung der Manifeste – kein Ismus, keine avantgardistische Zeitschrift, kaum ein Spektakel von Futuristen, Dadaisten oder Surrealisten, die ohne Manifeste ausgekommen wären” (Asholt & Fähnders 1995: xv).

Hertil kan man føje, at manifestet både er reklame, propaganda, legitimering og forklaring af et givent kunstnerisk og/eller kollektivt projekt. Manifestet etablerer en udsigelsesposition. En udsigelsesposition, der ofte muliggøres af den overordnede udsigelsesposition som *the little magazine* selv etablerer. Manifestet indgår som *the little magazine* i en permanent kamp om “Anerkennung, Einfluß und Macht” (Berg & Grüttemeier 1998: 29), idet manifestet formulerer hvilke brudflader, der eksisterer i forhold til traditionen. Manifestet kan ligefrem i sig selv

udgøre "ein revolutionärer avantgardistischer Akt" (Asholt & Fährders 1995: xvi), dvs. praktisere den poetik som manifestet samtidig proklamerer. Manifestgenren er særdeles åben, hvilket kan ses ved at avantgardernes manifeste er ekstremt heterogene, både stilistisk og indholdsmæssigt, hvilket i sig selv illustrerer, at man bør tale om avantgarderne, snarere end avantgarden, dvs. pege på deres heterogenitet frem for reduktivt at forsøge at homogenisere disse positioner, jfr. afhandlingens indledning.

Som Hubert van den Berg m.fl. har peget på, så er det dog ikke alle tekster, der af ophavsmanden/mændene er benævnt "manifest", der rent faktisk udgør et sådant. Omvendt er det ikke alle "manifeste", der rent faktisk er tituleret sådant. Ordet "manifest" er ifølge Berg præget af en semantisk instabilitet, hvorfor der med manifestet som genre snarere er tale om en "Textfunktion" dvs. en række tekstimmanente egenskaber end en "Textsorte". Disse tekstfunktioner kan helt overordnet sammenfattes som "Die Vermittlung von Botschaften, von Intentionen, von Programmen, von Absichten und Anliegen" (Berg 1998: 206). Berg ønsker ikke at opstille et nyt samlebegreb, men derimod kun at påvise det hidtidige begrebs mangelfuldhed.

De tekster, som inddrages i det følgende som en del af afpersonaliseringens poetik, er ikke kun manifeste, idet der hos tresseravantgarden kun eksisterer relativt få regulære manifeste, snarere er der tale om programartikler og, endnu hyppigere, artikler med et programmatisk islæt.¹⁶⁵ Men uanset om der er tale om den ene eller den anden type, så er tendensen hos den danske tresseravantgarde klar: der eksisterer en tæt forbindelse mellem teori og praksis.

Afpersonaliseringens poetik kan stykkes sammen af ganske forskellige teksttyper, der accentuerer forskellige aspekter af afpersonaliseringen, aspekter, der ikke altid er indbyrdes kongruente. At holde sig disse forskelle for øje er vigtigt, så variationerne og forskellighederne i materialet fremstår klart. Lige så vigtigt er det at holde sig for øje, at der helt overordnet set er tale om et plaidoyer for en afpersonaliseret kunst. Disse tekster legitimerer således den nye

¹⁶⁵ Et tilsvarende valg finder man f.eks. hos Holmberg (1987), der finder støtte i Gunnar Qvarnströms trebindsværk *Moderna manifest* (1973): "Begreppet manifest används här inte bare om skrifter som är i sträng mening direkt programmatiska utan har en vidare betydelse som bättre motsvarar den process det gäller. Det är nämligen inte bara den revolutionära viljetrytningen som är programskapande. Den funktionen har också de kritiska uppgörelserna med det som ger sig ut för att vara bestående, med traditioner och inrotade tankeformer. Inlagor och diarier som analyserar ett nytt programs intellektuella förutsättningar och fundament hör hit, likaså jämförande – oftast polemiskt jämförande – utredningar om det nyas form och idé" (citeret efter Holmberg 1987: 189).

kunst og de nye kunstnere, de etablerer en gruppeidentitet osv. Anvendelsen af teksterne tjener et afgrænset formål, nemlig at analysere afpersonaliseringen, som den fremtræder i poetikkerne, og efterfølgende se på teorien ift. den konkrete værkpraksis. Men der er derimod ikke tale om overføre denne poetik på hele generationen, eller på hele generationens kunstværker etc. I Agrell (1993) advares mere generelt om nødvendigheden af at skelne mellem de teoretiske positioner, der ofte fører til debat, og den konkrete praksis, dvs. en skelnen mellem tidsskrifterne og manifeste på den ene side og selve perioden og værkerne på den anden. Agrells synspunkt skal her principielt bifaldes, idet der ikke eksisterer et 1:1-forhold mellem metarefleksionerne i tidsskrifterne og i manifeste i forhold til perioden og kunstværkerne, men konsekvensen må derfor være at undersøge brudfladerne mellem tresseravantgardens teoretiske positioneringer ift. deres konkrete kunstpraksis, men samtidig ikke at se bort fra førstnævnte.

Materialet skal her opdeles i følgende seks kategorier: 1) regulære manifeste, 2) artikler af poetikalsk karakter, 3) praksisorienterede bidrag, 4) formidlende fremstillinger af dansk og/eller udenlandsk stof, 5) oversættelser af udenlandske artikler, 6) poetikker i bogform eller bøger af poetikalsk tilsnit (kat. 1-4). Her skal kort eksemplificeres.

Ad. 1. "Regulære manifeste" er f.eks. Hans-Jørgen Nielsen og Henning Christiansens pamflet *informations* (1965), hvor Niensens tegnkomposition og Henning Christiansens partitur efterfølges af en engelsksproget, sideordnet liste over adjektiver, der kendetegner såvel *informations* som en afpersonaliseret kunst: "it's clear", "it's simple", "it's elementary" etc. Adjektiverne udgør en afkølet, lavspændt poetik. En analyse af *informations* (herunder manifestet) foretages i kapitel 3.

Et andet manifest optræder på bagsiden af Hans-Jørgen Niensens debutsamling *at det at* (1965). Lig *informations* er der tale om en kombination af teori og praksis på én gang. Her skal hele stykket citeres:

"**at det at** indeholder tekster som bygger på sprogets egenverden, sproget som tegnsystem, som spillesystem: visuelt, fonetisk, semantisk, syntaktisk, morfologisk. teksterne eksisterer ved egen kraft snarere end i kraft af nogen tillagt værdi som udsagn om ikke-tekstlig realitet/ **at det at** undgår som regel jeg-udtryk, vitalitet, indre organisation til fordel for anonymitet, tørhed, mekanik, ensformighed. simple modeller er derfor foretrukket/ **at det at** rummer mange spillestrukturer, elementerne er ikke altid bindende, modellerne er ofte anvendelige med andre elementer. den konstruktive konsekvens er ikke blot udfordring af overleverede muser, den er også opfordring til medspil/ **at det at** er trods det

egenrådigt sproglige synspunkt ikke uden eksistentielt korrelat. det sproglige eksperiment er i sidste instans også et eksperimentelt syn på virkeligheden i en given historisk situation" (forfatterens udhævninger)

Her er tale om en distinkt *litterær* strategi. En strategi, der, i det mindste i teorien, opererer og bygger på alle skriftsprogets planer (visuelt, fonetisk, semantisk, syntaktisk og morfologisk plan) men uden egentlig at handle om noget (jfr. at det visuelle og fonetiske nævnes *før* det semantiske niveau). I særdeleshed er det ikke udtryk for en følsom og inspireret digters skriblerier. Snarere er det sproget, der handler og sproget det handler om. Den manglende forbindelse til en ekstra-tekstuel realitet betones tydeligt i ovenstående stykke. "Modeller" og "spillestrukturer" styrer indholdssiden, hvilket er at undsige den digteriske inspiration til fordel for en kølig omgang med et sprogligt og et, i det mindste i teorien, non-referentielt sprogligt materiale. I forhold til eventuelle anklager om *at det at* som udtryk for en rendyrket formalisme, vælger Nielsen at åbne en kattedør, om end beskeden af slagsen, idet dette eksistentielle korrelat som det kaldes, modificeres ganske meget af negationen.¹⁶⁶

Det lille manifest er konsekvent udført, idet den samme kølige rationalitet og nøgternhed, der fremhæves i *at det at*, gør sig gældende i selve manifestet. Manifestet undgår således selv "jeg-udtryk" qua sin sprogvidenskabelige terminologi og sin anonyme stil. Tilsyneladende dækker beskrivelsen i manifestet kun konkretpoesi i *at det at*, men manifestet kan i et vist omfang siges at dække den gren af den konkrete poesi som man året efter finder præsenteret i *Vindrosen* nr. 2, 1966, nemlig den tysksprogede konkretpoesi, der (modsat f.eks. den svenske ekspressive og tværæstetiske afart) er asketisk, anonymiseret og nøgtern, ofte underkastet matematiske eller andre formelle konstruktionsprincipper.¹⁶⁷ Anvendelsen af systemer og

¹⁶⁶ Jfr. negationen "er [...] ikke uden eksistentielt korrelat" i stedet for "besidder et ..." samt abstraktionen "i sidste instans" og "et eksperimentelt synspunkt på virkeligheden i en given historisk situation".

¹⁶⁷ Distinktionen mellem svensk og tysk-brasiliansk konkretpoesi foretager Nielsen i "Anonymitetens formverden – omkring den konkrete poesi" i samme nummer af *Vindrosen*. Jesper Olsson kritiserer i sin ph.d.-afhandling *Alfabetets anvendning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal* (2005) denne distinktion. Olsson peger på at Nielsen kunne have lånt distinktionen fra Leif Nyléns artikel "Textrealism" fra tidsskriftet *Rondo* nr. 3-4, 1964 (genoptrykt i *Sextiotalskritik*, 1966). Olsson anfægter ikke at man helt overordnet kan foretage en sådan skelnen, men at dette modsætningsforhold ikke tager højde for at der i dele af den svenske konkretpoesi kan være særdeles svært at rekonstruere et udsigende subjekt og deraf en "sjælvexpressivitet" (Olsson 2005: 127), omvendt kan man i f.eks. den tyske konkretpoesi pege på individuelle forskelle i valget af materiale, typografi, vokabularium (ibid.), hvilket jo netop peger på en relativisering af den proklamerede objektivitet.

spilleregler er dog ikke kun forbeholdt den konkrete poesi, men udgør derimod et distinkt træk i 1960ernes afpersonaliserede kunst (jfr. kap. 3).¹⁶⁸

Et tredje manifest fra et medlem af tresseravantgarden er Per Kirkebys ”Jeg er eklektiker. Manifest”, hvor Kirkeby beskriver sin approprieringsstrategi, men som det ofte er tilfældet med Kirkeby, luftes der i manifestet samtidig en skepsis ift. afpersonaliseringen (dette manifest analyseres mere indgående i kapitel 2).

Ad. 2. ”Artikler af poetikalsk tilsnit” er artikler som Hans-Jørgen Nielsens artikel ”What’s happening, baby?” og Peter Louis-Jensens ”Omkring Zero”, begge trykt i *ta’* nr. 1, 1967. Disse artikler har en markant poetikalsk karakter, idet de både præsenterer og argumenterer for en afpersonaliseret kunst. Ikke desto mindre fremstår disse to artikler ikke som fuldgældige manifeste, fordi manifestets deklamatoriske og performative sider i en vis grad er nedtonet til fordel for en formidlende side. Et andet eksempel er Erik Thygesens essay ”Med et patronhylster, et smykkeskrin, en peberbøsse som fortællere” i *ta’* nr. 6, 1968, hvor Thygesen med udgangspunkt i konkrete værker fra en dansk og international tresseravantgarde skitserer og udvider det mulighedsrum for eksperimenter med bl.a. bogmediets materielle side, som disse værker aftegner (jfr. kap. 2).

Ad. 3. ”De praksisorienterede bidrag” har nødvendigvis et poetikalsk islæt, eftersom de er forankret i en konkret kunstnerisk praksis, om end disse bidrag ikke nødvendigvis indeholder en sådan grad af metaovervejelser, der vil betyde at de udgør egentlige manifeste. Poul Gernes’ artikel ”Spillesystemer eller bare systemer” i *ta’* nr. 2, 1967, er et godt eksempel på dette: I artiklen fremlægger Gernes sin anvendelse af systemer. Dette sker gennem en hyppigt anvendt brug af ”jeg” (dvs. ikke manifestets kollektive ”vi”) og gennem en fokusering på og beskrivelse af helt konkrete systemer. Gernes nævner godt nok at han mener, ”at den for tiden maximale mulighed for kunstnerisk udfoldelse ligger i en sådan afpersonalisering” (p. 18), men dette perspektiv uddybes ikke. De praksisorienterede bidrag er vigtige, fordi de potentielt knytter en

¹⁶⁸ Selv anfører Nielsen i en lille og ganske upåagtet passage i kataloget til udstillingen *Intermedia* i 1967, at ”denne svada var der ikke mange, der fattede. Men meningen var god nok. Og som trobekendelse holder det lille stykke stadig stik. Det rummer i al kort essensen af mine senere teoretiske skrivelser.” (upag.)

forbindelse mellem teori og praksis eller giver et vigtigt indblik i hvilke teknikker, der ligger bag. Et andet centralt praksisorienteret bidrag er Henning Christiansens "En rose er en rose er en rose..." i *ta'* nr. 2, 1967, hvor Christiansen med udgangspunkt i sin egen kunstneriske praksis beskriver mulighederne for at forskyde strategier på tværs af kunstarterne fra et afpersonaliseret kunstværk til et andet (Christiansens bidrag vil blive behandlet i kapitel 3).

Ad. 4. "Formidlende fremstillinger af dansk og/eller udenlandsk stof" er en hyppigt forekommende type. Man kan pege på f.eks. Henning Christiansens præsentation af medlemmer af den danske tresseravantgarde,¹⁶⁹ Jane Pedersens artikler om minimal art,¹⁷⁰ Stig Brøggers opridsning af nyere kunstformer som bl.a. conceptual art,¹⁷¹ Poul Nielsens beskrivelse af minimale og afpersonaliserede tendenser i musikken (men med blik til litteraturen og billedkunsten)¹⁷² eller Hans-Jørgen Nielsens præsentation af den konkrete poesi.¹⁷³ Fælles for disse er en formidling af mere traditionel kunsthistorisk karakter, men ikke desto mindre er de vigtige.¹⁷⁴ Disse artikler etablerer det nødvendige overblik, der skal til for at kunne kontekstualisere de noget mere indadvendte manifeste og visse af artiklene af poetisk tilsnit (kategori 1 og 2). Herudover ligger der ofte ikke kun en deskriptiv, men tillige en, om end underspillet, normativ tilgang i disse artikler. Et eksempel på dette er de små korrektiver som findes i Jane Pedersens beskrivelse af den amerikanske "systemic painting", der leder over til Pedersens kritik af denne retning, fordi hun ikke mener, at den er ekstrem nok, dvs. afpersonaliseret nok, hvorfor hun peger på Gernes som et vigtigt dansk eksempel på den radikalitet som den amerikanske "systemic painting" burde tage. Et tilsvarende korrektiv finder man i Pedersens artikel "Den ny abstraktion" i *Billedkunst* nr. 1, 1967.

¹⁶⁹ Henning Christiansen: "4 danske kunstnere" i *Louisiana Revy* nr. 3, 1969.

¹⁷⁰ Jane Pedersen: "Den ny abstraktion" i *Billedkunst* nr. 1, 1967 og "Systemic painting" i *ta'* nr. 2, 1967.

¹⁷¹ Stig Brøgger: "Nogle nyere tendenser" i *A+B* nr. 1, 1970.

¹⁷² Poul Nielsen: "Omkring den ny enkelhed" i *Dansk Musiktidsskrift* nr. 5, 1966.

¹⁷³ Hans-Jørgen Nielsen: "Præsentation af Eugen Gomringer" i *Selvsyn* nr. 1, 1965 (oversættelser af tekster af Eugen Gomringer) plus introduktionen "Konkretismens navne og grupperinger" og "Anonymitetens formverden" i *Vindrosen* nr. 3, 1966.

¹⁷⁴ Kunstbibliotekaren Jane Pedersen er da også kun tilknyttet tresseravantgarden og ikke et fuldgældigt medlem, om end hun som en af Gernes' kærester i denne periode fungerer som talerør for Gernes, væsentligst i *Der er dejligt i Danmark* (1971).

Ad. 5. "Oversættelserne af udenlandske artikler" er relativt få, men vigtige. Man kunne pege på f.eks. Robert Smithsons "Entropi og den nye skulptur" i *ta'* nr. 4, 1967 og Helmut Heissenbüttels: "Kriminalromanens spilleregler" i *ta'* nr. 4, 1967. Disse artikler af centralt placerede udenlandske kunstnere og teoretikere, der, ikke mindst i Smithsons tilfælde, oversættes meget hurtigt efter udgivelsen. Oversættelserne er med til at legitimere den danske tresseravantgardes eget projekt, men det er i Smithsons tilfælde ikke nødvendigvis med til at *tydeliggøre* dette projekt, idet Smithsons idiosynkratiske parallelisering af de nye kunstformer med et væld af både elitære og lavkulturelle referencer, næppe har været læselig i brede kredse.¹⁷⁵

Ad. 6. Bøger med materiale, der inkluderer en eller flere af de øvrige kategorier. Her skal nævnes Hans-Jørgen Nielsens '*Nielsen*' og *den hvide verden* (1968) som nok er det tydeligste eksempel på et forsøg på at formulere en sideordnet poetik for perioden, og værket bestyrker, i samspil med Hans-Jørgen Nielsens arbejde som kritiker på *Information*, Nielsens rolle som (ikke-officiel) talsmand for den danske tresseravantgarde. Værket består af en blanding af artikler af poetikalsk tilsnit" og formidlende fremstillinger af dansk og/eller udenlandsk stof. Jane Pedersens *Der er dejligt i Danmark* (1971) beskæftiger sig mestendels med Poul Gernes' værk, og bogen består af artikler af poetikalsk tilsnit, formidlende fremstillinger af dansk og/eller udenlandsk stof samt de praksisorienterede bidrag. Per Kirkebys *Billedforklaringer* (1968), der består af regulære manifeste, artikler af poetikalsk tilsnit samt praksisorienterede bidrag", repræsenterer Kirkebys egen idiosynkratiske poetik inden for maleri og billedkunst.¹⁷⁶ Hertil kommer, om end i et mere begrænset litterært perspektiv, de litterære antologier redigeret og med for- og/eller efterord af flere af tresseravantgardens medlemmer (Nielsen, Thygesen, Lundbye og Højholt/ Hejlskov Larsen).¹⁷⁷

¹⁷⁵ "Men den idiosynkratiske kombination af (populær)videnskab, private forkærligheder, aktuel kunstteori og indforståede henvisninger til amerikansk samtidskunst, hans fremstilling er baseret på, og som Thygesens oversættelse intet gør for at forklare, kan næppe have været forståelig for bredere kredse i Danmark" som det også anføres af Tania Ørum, jfr. Ørum (2009: upag).

¹⁷⁶ Steffen Hejlskov Larsens bog *Systemdigtningen* repræsenterer formidlende fremstillinger af dansk og/eller udenlandsk stof, men udgør grundet sit litterære sigte en anden tilgang end de øvrige.

¹⁷⁷ I delvis forlængelse af tresseravantgardens projekter finder man de litterære antologier *eksempler* (1968, red. Hans-Jørgen Nielsen), *Texter fra slutningen af 60'erne* (1969, red. Vagn Lundbye), *Prosa* (1970, red. Erik Thygesen), *Tekster 1965-70. Systemdigtning i Danmark* (1971, red. Steffen Hejlskov Larsen) samt *OG* (1971, red. Steffen Hejlskov Larsen og Per Højholt). De litterære antologier repræsenterer en begrænsning af perspektivet fra det principielt tværæstetiske til det litterære. Hertil kommer at de antologiserede forfattere ikke nødvendigvis indgår i

Den hyppigst forekommende teksttype er artiklerne af poetikalsk tilsnit, dvs. en mellemform, der betegner en blanding mellem det mere eksklusive, potentielt indadvendte manifest og en mere "objektiv" (elle i hvert fald: sagligt argumenterede) og udadvendt, formidlende form. Just denne blanding betegner meget godt ambitionen om at lancere en ny kunst og samtidig ville have en offentlighed (litterær, billedkunstnerisk, almen) i tale. I et interview i 1999 med *ta'*-redaktør Erik Thygesen kommer denne dobbelthed til udtryk i form af, at Thygesen på den ene siden understreger at *ta'*-redaktørerne var "afsindigt teoretiske, brugte utroligt lange sætninger og nogle fantastiske fremmedord" i forsøget på at indkredse hvad *ta'* stod for, på den anden side siger Thygesen at *ta'*-redaktørerne ikke var "specielt polemiske. Vi prøvede at være pæne og prøvede at forklare, hvad vi mente." (Thygesen 1999: 183). Omvendt mener Poul Gernes i *Der er dejligt i Danmark* (1971) at miljøet omkring *ta'* var for lukket og elitært men at den teoretiske refleksion var nødvendiggjort af den manglende kritiske modtagelse (Pedersen 1971: 36). Min vurdering er, at der er tale om en udpræget vilje til at kommunikere og forklare, måske nok på et generelt højt abstraktionsniveau og sine steder med et lidt indforstået præg (tidsskrifterne og manifesterne har jo også en enhedsskabende funktion indadtil), men det er nødvendigt at betragte tresseravantgardens skrifter *in toto* for at få dette indtryk. Anvender man kun *ta'* som kilde kan især introduktionen af minimal art, ikke mindst i form af oversættelsen af Robert Smithsons svært læselige og idiosykratiske tekster, se lidt obskur ud. Betragtet i en lidt større sammenhæng, dvs. hvis man inddrager hele korpusset af tresseravantgardens skrifter, så er der derimod masser af kommunikationsvilje i f.eks. de introduktioner og anmeldelser man finder i især *Information* og *Billedkunst*.

Samlet udgør disse forskellige tekster brudstykker af en poetik, en tentativ poetik, ikke en samlet strategi som alle aktørerne ville skrive under på, men en udforskning og en beskrivelse af forskellige aspekter ved begrebet "afpersonalisering".

tresseravantgardens små cirkler. I *eksempler* og *OG* fremhæves fra redaktionelt hold at grundkonceptionen er sproget som et "materiale", hvorimod *Texter fra slutningen af tresserne* fokuserer på hybriditeten og afmytologiseringen af forfatterrollen. I *Prosa* peges på at det faktum at det litterære felt er spredt, dvs. yderst heterogent, og Thygesen peger på heterogeniteten som et dominerende træk ved den nye litteratur. Heraf afleder Thygesen (som i *Vindrose*-debatten 1967-68) en tidlig postmoderne pluralitetsforestilling: anything goes. I *Tekster 1965-70* gives derimod eksempler på den forestilling om systemdigtning, der bliver etableret i Hejlskov Larsens bog *Systemdigtningen*.

De formidlende fremstillinger er måske endda lige så vigtige som manifesterne. I realiteten bidrager de til forståelsen af de regulære manifeste, fordi de skaber dén litteratur- og især kunsthistoriske ramme, der i samtiden har været nødvendig for at kunne forstå og kontekstualisere både manifesterne og de kunstneriske eksperimenter (det er så en anden sag om manifesterne og eksperimenterne alle gode viljer til trods er blevet forstået!).

Jane Pedersens artikler er gode eksempler på formidlende fremstillinger, der er helt blottet for excentriske indforståetheder, men qua deres sobre præsentation og analyse af den nye kunst spiller en vigtig rolle, idet hun både i gruppens egne tidsskrifter og i mere generelle tidsskrifter som *Billedkunst* henvender sig til den kunsthistorisk interesserede læser. Per Kirkeby har med rette betegnet hende som en "ret vigtig figur dengang" (Rifbjerg 2001a: 11), om end artiklerne ikke siden hen syntes at indgå blandt de af periodens dokumenter, der anvendes i receptionen. Pedersens artikler, der modsat mange af de mere kunstneriske, mere manifestagtige tekster, er funderet i en kunsthistorisk faglighed, skaber så at sige et anerkendende blik "udefra", samtidig med at artiklerne indadtil legitimerer og kvalificerer de eksperimenter med afpersonalisering.

Afpersonaliseringens poetikalske materiale er temmelig heterogent, hvilket formodentlig ikke kun skyldes de enkelte skribenters valg af genre og stil, men at materialet ikke kun bliver trykt i tresseravantgardens egne tidsskrifter, men derimod i ganske forskelligartede litteratur-, kunst- og kulturtidsskrifter med disse organers respektive profiler og krav.

Tre vigtige problemstillinger i forhold til det anvendte tekstkorpus bør nævnes: At der for det første er tale om en "poetik in progress". For det andet at denne "poetik in progress" i overvejende grad nødvendigvis er baseret på materiale af *skriftlig* karakter. For det tredje at der al sideordning af de poetikalske bidrag til trods findes visse mere betydelige divergenser.

Med en "poetik in progress" menes, at der ikke fra starten (ca. 1964) eller undervejs (dvs. frem til ca. 1970) er tale om et konsistent og sammenhængende program. Disse forsøg er præget af en vis heterogenitet, spændende fra knappe poetikalske udsagn til regulære kunst- eller litteraturhistoriske artikler. Formuleringen "in progress" betegner altså ikke en enstrengt udvikling, men derimod flere forskelligartede og dog alligevel beslægtede problematikker med varierende abstraktionsniveauer. De epokale perspektiver, der er en substantiel komponent i Hans-Jørgen Nielsens programartikel "What's happening, baby?", genfindes langt fra i resten af

tekstkorpusset, hvor det ofte er mere afgrænsede problematikker, der er i fokus. Denne progression fører på forskellige, kun delvist overlappende, niveauer ikke frem til et færdigt program. Snarere manifesterer den flerstrengede udvikling sig i en række forskellige artikler, der kun i et relativt begrænset omfang refererer til hinanden. Fælles for de enkelte bidrag er dog, at man efter 1968 kan iagttage en generel afvikling af afpersonaliseringens poetik, en afvikling, der er fuldført omkring 1970. En samlet poetik for afpersonaliseringen må derfor konstrueres *efterfølgende*, hvilket den – for første gang – er i færd med at blive i nærværende kapitel.

Den anden problemstilling i forbindelse med begrebet "afpersonalisering", der skal nævnes indledningsvis, er at det poetikalske materiale har en *skriftlig* karakter. Manifester, om de nu stammer fra Marinettis, Debords eller Henning Christiansens hånd, består af ord på papir. Tidsskriftet *ta'* indeholder f.eks. en mængde non-verbalt materiale, f.eks. partiturer, fotografier og tegninger, men indholdet består i altovervejende grad af skriftligt materiale. Det skriftlige materiale får nødvendigvis en privilegeret plads i både den umiddelbare (f.eks. i dagbladsanmeldelserne af tidsskriftet), men i betydelig større grad i den efterfølgende reception af tidsskriftet og dermed også i den kunst- og litteraturhistoriske reception af tresseravantgardens projekt. Skriften, ikke den skønlitterære, men skriften i essays, anmeldelser, manifester etc. opererer på principielt samme metaplan som skriften i kunst- og litteraturhistorieskrivningen, hvorfor den har stor receptionshistorisk betydning, idet den simpelthen kan citeres.

Det er nødvendigt at understrege dette tilsyneladende banale forhold, fordi det i praksis betyder at dem der udadtil tegner profilen for den danske tresseravantgarde, i vid udstrækning er dem, der er bedst til at spidsformulere deres kunstneriske synspunkter i skriftlig form. Og hvem er bedst til at formulere sig? Ofte vil det jo være forfatterne, hvis eksperimenter med materialet i forvejen foregår i skriftsproget. Eksempelvis står Poul Gernes som en helt central person i den danske tresseravantgarde: Gernes var medstifter og uofficiel leder af Eks-skolen. Hertil kommer at Gernes' sribemalerier betegner et af flere kulminationspunkter for afpersonaliseringsstrategierne i 1960'erne. Gernes ytrer sig dog kun i temmelig beskeden grad om principperne for sin praksis, hvilket igen peger på betydningen af Jane Pedersens arbejde.¹⁷⁸

¹⁷⁸ I *ta'* optræder Gernes kun to gange med regulære, men relativt korte stykker: "Spillesystemer eller bare systemer" i *ta'* nr. 2, 1967, pp. 18-19 og en tekst uden titel om sin papirhappening i *ta'* nr. 5, 1968, p. 22. Gernes

Et andet eksempel er Peter Louis-Jensen, en person som andre medlemmer af tresseravantgarden som Per Kirkeby, Stig Brøgger og Bjørn Nørgaard har fremhævet som helt central. Louis-Jensens centrale rolle lader sig dog kun i begrænset omfang aflæse af det skriftlige materiale.¹⁷⁹ Tania Ørum har peget på at der sker nogle "forskydninger" i gruppen, hvor "mere akademisk/teoretisk skolede medlemmer træder frem, mens mindre skriftlige artikulerede træder i baggrunden" (Ørum 2005b: 15). Ordet "forskydninger" bør måske endda, hvis man skal støtte sig til aktørernes egne vidnesbyrd, ligefrem erstattes af "splittelser", jfr. Per Kirkebys beskrivelse af en konflikt mellem de teoretiserende forfattere, ikke mindst Hans-Jørgen Nielsen, på den ene side og billedkunstnerne på den anden. En konflikt mellem teori og en teoribaseret, men qua sin konkrete praksis dog alligevel teorirelaterende praksis: "Selv om man måske har et ideologisk eller manifestagtigt udgangspunkt, så er der altid noget relaterende ved rent faktisk at gøre tingene" (Kirkeby 1997: 23).¹⁸⁰ Konflikten beskrives af Kirkeby ligefrem som "ligpletterne" på Eks-skolen, dvs. som en uløselig og destruktiv konflikt (ibid.).

Konflikten udspringer ikke kun af en modsætning mellem teori og praksis, men også af at Kirkebys egen poetikalske praksis, der i perioden tydeligst og mest vægtigt formuleres i bogen *Billedforklaringer* (1968), og også i flere artikler i *Billedkunst* og *Hvedekorn*, ikke helt svarer til Nielsens. Her kommer det sidste og tredje punkt ind, nemlig de divergerende poetikker i den danske tresseravantgarde. Konflikten står altså ikke kun mellem praksisfjern teori og modificerende praksis, men også mellem forskellige teoretiske positioner. Hos Kirkeby kan dette illustreres som en anfægtelse af en "totalfortolkning" (= attituderelativismen) ift. at holde sig til en begrænset kunstnerisk problematik,¹⁸¹ men man kunne også nævne også hans skepsis ift. en

kommer mere fyldigt til orde i Jane Pedersens *Der er dejligt i Danmark* (1971), men disse interviews er foretaget på et tidspunkt, hvor afpersonaliseringen er et afsluttet kapitel, hvorfor det mere handler om kunstens relation til samfundet, storfamilier etc. end om afpersonalisering og serialitet.

¹⁷⁹ Peter Louis-Jensen bliver af Brøgger betegnet som "fantastisk radikal og kompromisløs, en rigtig dynamo" (Brøgger 2001) og som "vanvittig vigtig" og en "evig drivkraft" af Kirkeby (Kirkeby 1999: 219).

¹⁸⁰ Jørgen Leth skriver tilsvarende: "Man må ikke glemme, at der altid var en vis modsætning mellem de skrivende, og den hårde kerne fra Eks-skolen. Malerne og billedhuggerne mente, at forfatterne kom lettere til det hele. Henning Christiansen var accepteret, for han arbejdede med toner og lyd som materiale. Men forfatterne skrev jo bare nogle ord og sætninger, det "litterære" blev betragtet som en letsindig, udadvendt, abstrakt virksomhed. Skriverkarlene var i de andres øjne avantgardens lettere kavaleri. Denne indbyggede konflikt, eller jalousi (det skrevne ord var på en måde mere synligt, kunne f.eks. citeres), kom aldrig åbent frem, og jeg tror aldrig, den har været diskuteret offentligt" (Leth 2005: 33-34).

¹⁸¹ Jfr. Kirkeby: "Notater om happening" i: *Louisiana Revy* nr. 3, december 1967.

anonym praksis¹⁸² og hans plaidoyer for det idiosynkratiske, romantiske og aristokratiske i manifestet "Jeg er eklektiker. Manifest" i *Billedforklaringer* (1968). Et andet eksempel er Bjørn Nørgaard, hvis forståelse af ordet "afpersonalisering", som det fremgår af Nørgaards tekst "Skulpturelle demonstrationer" i *Billedkunst* nr. 4, 1967, ikke går i retning af en reduktion af kunstnerens indgriben i værket og en anfægtelse af værkkategorien. "Afpersonalisering" betegner i Nørgaards optik et forsøg på at privilegere sanserne ift. det rationelle jeg i omgangen med kunst (både som skaber og betragter).

Konsekvensen af denne konflikt er at den poetikalske praksis nødvendigvis må suppleres og nuanceres af de konkrete kunstneriske forsøg.

Fire typer afpersonalisering

I den danske tresseravantgardes poetikalske skrifter kan man, hævdes det i afhandlingen, helt overordnet finde fire forskellige typer af afpersonalisering. Disse fire typer er 1) afpersonalisering som en bestemt type kunstnerholdning, 2) afpersonalisering som et kompositorisk princip, 3) afpersonalisering som materialeholdning og 4) afpersonalisering som et større åndshistorisk brud. Hvor punkt 1-3 er knyttet til kunsten i forhold til hhv. kunstnerrollen (pkt. 2) og værket (pkt. 2 og 3), så udgør pkt. 4 en "totalfortolkning" af problematikken, idet afpersonaliseringen, in casu: attituderelativismen, kan anskues som en mere vidtgående, filosofisk og sociologisk kritik af det moderne subjekt.

En sådan typologisering kan diskuteres for så vidt at kategorierne ikke fungerer uafhængigt af hinanden (de kompositoriske principper og materialeholdningen er f.eks. i høj grad bundet til en specifik forfatterholdning), hvorfor andre opdelinger formentlig kunne finde sted, f.eks. en tredeling (forfatterattitude, værk, totalfortolkning), men da jeg i analysekapitlerne skiller kompositionsprincipperne fra materialeholdningen i hhv. appropriering og systemer/spilleregler, synes en sådan firdeling nyttig. Jeg vil kort gennemgå punkterne 1-3, hvorimod afpersonaliseringen som "et større åndshistorisk brud" vil blive analyseret særskilt og mere detaljeret.

¹⁸² I en anmeldelse af kritikeren Lucy Lippards bog *Pop Art* (1966) skriver Kirkeby således, at "en forestilling, der altid vækker dyb emotionel modstand i mig, er en i "moderne" kunst udtalt anonymitetsdrift eller drøm om anonymitet" (jfr. *Billedkunst* nr. 2, 1967, p. 36).

Afpersonaliseringen som "kunstnerholdning" (I/IV)

Et første niveau inden for afpersonaliseringen i 1960erne er den afmytologisering af kunstnerrollen som man finder talrige eksempler på i perioden. En kritik af kunstnergeniet med den dertilhørende 'dybe' indsigt til fordel for en (ofte non-specialiseret) håndværksmæssig tilgang.

Man bør her skelne mellem ordene "afpersonalisering" og "afmytologisering/demokratisering", idet disse kun i visse tilfælde kan anvendes synonymt. Afmytologiseringen af kunstnerrollen finder man således generelt i 1960ernes eksperimenterende kunst, dvs. både i tresseravantgarden, der er koncentreret omkring Eks-skolen – men også inden for den danske gren af Fluxus-bevægelsen (Eric Andersen og Addi Köpcke m.fl.), og i Co-Ritus (Jørgen Nash og Jens Jørgen Thorsen). Men hvor f.eks. Co-ritus' demokratisering af kunsten går i retning af det legende, anarkistiske og ekspressive, så udformer afmytologiseringen sig hos tresseravantgarden som en demokratisering, og i lige så høj grad som en non-ekspressiv, tilnærmelsesvist anonymiserende praksis, der snarere betegner en forsøgsvis *selvafvikling* end en *selvudvikling*. Et eksempel kunne være at begge fraktioner ynder at anvende "spil", men hos tresseravantgarden er der tale om en mere systematisk udforskning af systemer og spilleregler med et decideret afpersonaliserende sigte, hvorimod Co-ritus med udgangspunkt i bl.a. Johan Huizingas *Homo ludens – om kulturens oprindelse i leg* (opr. 1938) og i en erklæret tradition fra 1910ernes og 1920ernes avantgarde (dadaister, surrealist m.fl.) leger med og i kunsten.¹⁸³

Afpersonaliseringen kan tage form af en egentlig *anonymisering*: både i en given afkald på den individuelle *signatur* som man ser i den udprægede kollektive ånd i Eks-skolen, i form af happeninggruppen, der opererer (kollektivt) 'anonymt' i *Trækvogn 13* og i hele tresseravantgardens subjekt fjendske arbejdskodeks i øvrigt.¹⁸⁴

En central kollektiv markering i den her forbindelse er udstillingen *Anonymiteter*, en udstilling, der ifølge Per Kirkeby skulle "være kulminationen af de rensede former, de rensede formers udstilling." (Kirkeby 1997: 35-36). I kataloget til *Anonymiteter* forlyder det i de såkaldte "introducerende stikord", at nok er der tale om afskaffelse af det gestiske ("værkerne bærer lige så få spor af ophavsmandens håndskrift som industriprodukter"), men der er *ikke* tale om "at

¹⁸³ Jfr. *Situationister 1957-70*, hvor Jens Jørgen Thorsen trækker tråde tilbage til impressionisterne, dadaisterne, futuristerne, surrealistene m.fl., jfr. Fjord & O'Brien (1971).

¹⁸⁴ Se hertil bl.a. Ørum (2005a) og (2009).

værkerne berøves et personligt indhold". Endvidere lyder det i disse ikke-signerede¹⁸⁵ stikord:

"Anonymiteten opløser sig ved nærmere eftersyn i et paradoks – en hel række anonymiteter, hvor X's anonymitet ikke er den samme som Y's. På trods af udtrykkets lavspændthed og hele upersonlige præg er det højst forskellige grundattituder og –visioner, der kommunikeres." ("Introducerende stikord", *Anonymiteter*, upagineret)

Udstillingens titel "Anonymiteter" peger på at der er ikke kun er tale om en række anonymiserede kunstværker, men mere præcist: en række vidt *forskelligartede* (subjektivt forskelligt gestaltede) anonymiserede kunstværker. Denne forskelligartethed modbeviser *ikke*, som Bjørn Nørgaard ellers har hævdet (om end kun for Poul Gernes' tilfælde), at det konkrete kunstneriske virke ligefrem modbeviser tesen om anonymitet, dvs. at Gernes' striber – al tilstræbt anonymitet til trods – har en så udpræget Gernes karakter, at der netop *ikke* er tale om anonymitet, men om Gernes.¹⁸⁶ Man kan godt her tale om anonymitet, men det skal nok være i flertalsform: "anonymiteter" og med en samtidig understregning af, at disse anonymiteter er individuelt prægede. Men det er vigtigt at understrege, at der *er* tale om anonymiserede udtryk, der bevidst og på forskellig vis forsøger at reducere kunstnersubjektets rolle, ikke kun qua den manglende signatur. Som Foucault skriver: "de "litterære" diskurser kan ikke længere blive anerkendte uden at være udstyret med forfatterfunktionen [...] Den litterære anonymitet er ikke tålelig for os; vi accepterer den kun som en gåde. Forfatterfunktionen dominerer i dag i fuldt mål de litterære værker" (Foucault 2003: 17-18). I tresseravantgarden foretages dette opgør med signaturen indirekte: Gennem afpersonaliseringen af værket.

I en litteraturhistorisk kontekst er det interessant at den gradvise opkomst af copyright-regler i 1700-tallet falder sammen med en mere regulær signering af de litterære værker modsat tidligere tiders anonyme skrifter (jfr. Woodmansee 1994, Rose 1995, Griffin 1999). Uden

¹⁸⁵ Termen "lavspændt" tyder på at det er Hans-Jørgen Nielsen, der er (med?)forfatter til disse "introducerende stikord", idet termen anvendes i andre af Nielsens artikler fra samtiden, nemlig "Efter Zero" og "Kunsten som Robinsonade" fra *'Nielsen' og den hvide verden* (Nielsen 2006: 124 og 128) samt "Fortolkning i entropiens tidsalder" fra *Selvsyn* nr. 3, 1969 (Nielsen 2006: 235 og 236).

¹⁸⁶ "Drømmen var den anonyme kunst, drømmen var at afskaffe enhver form for individualistiske tilbøjeligheder og opnå en fælles kunst. Striberne hos Poul er den anonymisering, hvor billedfladen ikke længere udtrykker nogen personlig opfattelse af kunst og omverdenen. Den lægger nogle enkle, klare strukturer ud, som vi alle sammen kan forholde os til i fællesskab, fordi en stribe jo ikke betyder noget andet, end at den er en udsmykning af et rum, og fællesskabet skulle så opstå i det her rum. [...] At det så viser sig, at Pouls striber er dybt personlige... han laver dem sammen med Aase [Gernes], og de udvikler et farvesystem, og når andre laver dem, bliver de ikke til at holde ud at glo på [...] Problemet med Pouls program er, at hele hans kunstneriske virke modbeviser hans tese" (Bjørn Nørgaard i Ribbjerg 2001b: 19).

at skulle drive denne ahistoriske sammenligning for vidt, så forekommer det alligevel logisk at denne afmytologisering af kunstnerrollen, der anfægter ideen om kunstnerens originale og subjektive skaberværk, ligeledes udmønter sig i en problematisering (eller en direkte fjernelse) af signaturen. En manglende signatur muliggør nemlig "to escape over-personal interpretations", som litteraturhistorikeren Anne Ferry har konstateret (Ferry 2002: 197).

At afstå fra signaturen er ikke den eneste form for anonymisering, der kan foretages. Man kan også pege på den sproglige reduktion som man finder i den konkrete poesi, hvor det er sprogets mindste og mindst ekspressive ord, der opereres med, der tilsammen skaber en "lavspændt", monoton og anonymiseret litteratur. Eller forfatterfunktionen kan transformeres til at udgøre en arkiveringsfunktion for anonymiserede tekster og stumper (jfr. kap. 2).

Afpersonalisering som "kompositorisk princip" (II/IV) og som "materialeholdning" (III/IV).

Disse to punkter skal behandles ret kortfattet, idet disse som sagt bliver behandlet i to separate kapitler. Det "kompositoriske princip" handler om anvendelsen af (ofte ikke-litterære) systemer, spilleregler og skabeloner til strukturering af det kunstneriske værk. I lederen til *ta'* nr. 2, 1967 konstaterer Nielsen at "begreber som *spil*, *system* eller under ét *spilleregler* er blevet nøgleord i den avancerede kunstdebat" (p. 1). I *ta'* nr. 2 gives der eksempler på systemer og spilleregler anvendt inden for litteraturen, billedkunsten, teatret og i forbindelse med datamaskiner. "Spillereglerne har en "anonymitetsfremmende funktion" og er udtryk for periodens "ny[e] lavspændt[e] sensibilitet", som Nielsen konstaterer i lederen. Taler man om det litterære værk, så er der ikke tale om en organisk helhed, men ofte en uorganisk størrelse, der snarere er struktureret end egentlig komponeret, hvorfor værkets narrativ er opløst i sideordnede dele.

Afpersonalisering som "materialeholdning" er udtryk for tresseravantgardens appropriering af materiale fra andre kilder end det skabende subjekts egen fantasi, nemlig gennem approprieringen af andre forfatters og/eller skriftlige kilders materiale, hvilket problematiserer ideen om det originale værk og den originale forfatter, idet teksten bliver et rent intertekstuelt sammensurium af ukrediterede tekster. Ofte nedbrydes grænsen mellem høj- og lavkultur gennem approprieringen af materiale fra triviallitteraturen. De kompositoriske principper og materialeholdningen kan som regel ikke skilles ad, idet systemerne og spillereglerne hyppigt strukturerer det heterogene materiale.

Fælles for de to typer, 2 og 3, er opgøret med narrativitet og linearitet, opgøret med ekspression til fordel for en sproglig, indholdsmæssig og genremæssig heterogenitet, ofte af non-ekspressiv karakter.

Den urene litteratur: rent-urent-dikotomien hos den danske tresseravantgarde

Modsætningsparret "rent-urent"¹⁸⁷ udgør, som kunsthistorikeren Christine Buhl Andersen har anført, en central problematik på Eks-skolen, der er et af den danske tresseravantgardes væsentligste knudepunkter. Et diskussionsfelt, der handler om "forholdet mellem materialernes rene materiale-karakter og deres associationsbærende karakter i det hele taget" (Buhl Andersen 2003a: 13). I årene 1967-68 dukker modsætningsparret bl.a. op i tekster af Per Kirkeby og Hans-Jørgen Nielsen.¹⁸⁸ Retrospektivt er modsætningsparrets betydning også blevet understreget af tresseravantgardens egne medlemmer som Hans-Jørgen Nielsen, Per Kirkeby og Peter Louis-Jensen samt enkelte steder i den akademiske reception af tresseravantgarden.¹⁸⁹ For både kunstnere og kunsthistorikeres vedkommende anvendes rent-urent dog udelukkende om tredimensional kunst, installationer og happenings, hvorimod litteraten Max Ipsen er den hidtil eneste, der bruger modsætningsparret som en fortolkningsnøgle i forhold til tresseravantgardens *skønlitterære* eksperimenter.

Hvad dækker rent-urent over i tresseravantgardens egen selvforståelse? Det er måske

¹⁸⁷ Begrebsparret rent-urent er ikke filosofisk stringent og har efter alt at dømme snarere fungeret som en arbejdshypotese end et konsistent begreb – i hvert fald er der intetsteds gjort et forsøg på at foretage en egentlig definition. En manglende teoretisk konsistens (eller blot: udfoldelse af det teoretiske grundlag) mener jeg ikke nødvendigvis bør opfattes som en svaghed ved modsætningsparret. Kunstnere er (som regel) ikke filosoffer og behøver heller ikke være det for at kunne skabe interessante kunstværker. En eventuel manglende filosofisk eller logisk konsistens i kunstværkets teoretiske ophav kan være et problem i forhold til kunstnerens renommé som kunstner og kunstfilosof, men det er ikke et problem for kunstværket (Her undtages selvsagt værker fra konceptual art, hvor teorien bag kunstværket ofte er kunstværket eller tæt knyttet hertil) og sådan set heller ikke for modsætningsparret i sig selv: Dets manglende præcise definition kan meget vel vejes op af en dynamik, fleksibilitet og konkret anvendelighed for den enkelte kunstner.

¹⁸⁸ Se Per Kirkebys "Om happenings" i *Hvedekorn* nr. 4, 1966 og "Laokoon" i *ta'* nr. 8, 1968 samt Hans-Jørgen Nielsens "Beuys' Joyce" i *Hvedekorn* nr. 4, 1966 og "City by light" (optrykt i *'Nielsen' og den hvide verden* fra 1968). Man finder også begrebet anvendt hos Jane Pedersen i artiklen "Eller-eller-strukturer" i *Billedkunst* nr. 2, 1968 og i Bjørn Nørgaards "Skulpturelle demonstrationer" i *Billedkunst* nr. 4, 1967.

¹⁸⁹ Se Hans-Jørgen Nielsens "Gruppebillede fra 1960'erne" i *Kritik* 75/76, 1986 og Peter Louis-Jensens i Lars Morells interview med ham i "Et tilbageblik. Interview med Peter Louis-Jensen" i Morell (2003a). Kirkeby anvender rent-urent i *Hændelser på rejsen* (Kirkeby 1971: 9), i erindringstopografien i "Til arkivet" i *Naturens blyant* (1978) og i en samtale med Ib Michael (Kirkeby 1995a: 80). For en kunsthistorisk anvendelse se Bogh (1996) og Fuchs (1990), for en litterær tilgang, se Ipsen (2005c).

nødvendigt at understrege, at der meget vel kan være tale om en idiosynkratisk anvendelse af modsætningsparret hos den enkelte kunstner, og at en tale om "tresseravantgardens egen selvforståelse" nødvendigvis må være *min* tolkning af samme. Eller som Peter Louis-Jensen udtrykker det efter i et interview at have givet sit bud på fortolkningen af rent-urent: "Med[sic] det vil givetvis ikke falde i god jord hos Per Kirkeby, som sikkert bruger ren/uren på en ganske anden måde" (Morell 2003: 106). De betydeligste divergenser synes dog snarere at være den konkrete kunstneriske praksis end de egentlige teoretiske overvejelser omkring modsætningsparret.

"Rent" beskrives som "de purt formelle størrelser og den kunst, der tenderer mod dem" (Nielsen 2006: 471), og "det rent maleriske, det rent stoflige, det konkrete, der havde objektkvaliteter, og som gemte på nogle sandheder eller historier" (Louis-Jensen i Morell 2003: 106). "Urent", der kontrasterer disse udsagn, beskrives derimod som "alt det beskidte, ekspressive, psykiske" (Nielsen 2006: 471) og "det, der støttede sig på noget episk" (Morell 2003: 106).

En anden modstilling, som Nielsen og Kirkeby foretager, er at knytte positionerne rent-urent til enkelte kunstretninger eller kunstnere, hvorfor Nielsen kan kontrastere minimalisten Robert Morris (ren) med Fluxus-kunstneren Nam June Paik (uren), hvorimod Kirkeby modstiller konstruktivisten Vladimir Tatlin (ren) med Marcel Duchamp (uren).¹⁹⁰ Al nyttig pædagogisk eksemplificering til trods kan man diskutere holdbarheden af at sætte navne på modsætningsparrets to positioner. Duchamps oeuvre er dog næppe udtryk for en konsekvent 'uren' kunstnerisk praksis, men fremstår snarere som en eminent vekselvirkning mellem det rene og det urene – f.eks. pissoirkummens rene, hvide og industrielt fabrikerede form og de urene tricks i form af værkets profane titel ("fountain"), værkets placering på hovedet og det tilføjede, ordspillende pseudonym ("R. Mutt").¹⁹¹

Det er vigtigt at understrege at tresseravantgarden *ikke* forsøger at foretage en fuldstændig adskillelse eller syntetisering af det rene og det urene, men at idealværket er et værk, der *både* er rent og urent på en gang. Nielsen peger f.eks. i "Beuys' Joyce" i *Hvedekorn* nr.

¹⁹⁰ Se Per Kirkebys "Om happenings" i *Hvedekorn* nr. 4, 1966 og Hans-Jørgen Nielsens "Beuys' Joyce" i *Hvedekorn* nr. 4, 1966 (Nielsen 2006: 15).

¹⁹¹ I sekundærlitteraturen bliver f.eks. popkunsten hos Mikkel Bogh klassificeret som 'ren' (Bogh 1996), hvorimod den hos Ipsen bliver betragtet som værende et spil af rene og urene elementer (Ipsen 2005).

4, 1966 på Joseph Beuys som en kunstner, der "omfatter både en Bob Morris og en Paik" (Nielsen 2006: 15), dvs. både det rene og det urene. I erindringsessayet "Gruppebillede fra 60erne" formulerer Nielsen modsætningsparret rent-urent's uafgjorthed på følgende vis:

"Det, der interesserer os, på tværs af alle indbyrdes stilistiske divergenser er det punkt, hvor det vipper mellem rent og urent. Hvor en ren bestræbelse også allerede er uren, eller en uren bestræbelse omvendt også allerede er ren. Det skal være rent på en uren måde eller urent på en ren måde" (Nielsen 2006: 471)

Med rent-urent er der tale om en form for produktiv uafgjorthed, der balancerer mellem det rene og det urene. De afpersonaliserede værker tenderer dog mod det rene, men der vil jo altid være en uren dimension med i form af en kulturel undertekst. Man bør her i øvrigt hæfte sig ved Nielsens formulering: "på tværs af alle indbyrdes divergenser". Ved dette ordvalg peger Nielsen på en afgørende fælles sensibilitet for perioden, dvs. hvor de enkelte kunstretninger og kunstarter trods indbyrdes stilistiske forskelle har visse afgørende fællestræk.

Hvordan forholder det sig med anvendelsen af rent-urent inden for litteraturens domæne? Ideen om en fælles sensibilitet, der transcenderer grænsedragningerne mellem de enkelte kunstretninger, betyder jo principielt, at en sådan udvidelse af perspektivet er mulig. Eller mindre forsigtigt formuleret: Den fælles sensibilitet betyder, at en læsning på tværs af forfatterskaber og kunstarter er givtig, ja måske ligefrem nødvendig for at forstå det enkelte værk.

At man kan anvende begrebsparret i forhold til skønlitteraturen bekræftes i øvrigt indirekte af et udsagn fra Peter Louis-Jensen, når han i et interview fra 2003 udtaler at urent, "ja, det er jo litteratur i virkeligheden, eller det bliver litterært belastet. Man føjer en kvalitet, en værdi til, som forudsætter et indgående kulturelt kendskab" (Morell 2003a: 107).¹⁹² Det urene bliver af Louis-Jensen betegnende benævnt "litteratur". Skønlitteraturen kan altså tænkes inden for dikotomien rent-urent, men Louis-Jensen pointerer at litteraturen befinder sig tættest på, ja, at den ligefrem identificeres med det urene.

Skønlitteraturen har selvsagt svært ved, om man så må sige, at undgå at blive "litterært belastet". Kun ganske få af selv de konkretistiske digte er reduceret til ren form, tom form, når

¹⁹² Ræsonnementet bag kan diskuteres: Kan man ikke hævde at Donald Judds *stacks* kræver et "indgående kulturelt kendskab", idet Judds værker er radikale udtryk for en afpersonalisering af kunstværket og afmytologisering af kunstnerrollen som folk uden et "indgående kulturelt kendskab" næppe vil anerkende som et kunstværk, idet disse værker mangler alle 'kunstkvaliteterne' det håndlavede, det gestiske, det ekspressive etc.?

de forvandler bogstaverne til semantisk tømte grafiske figurer og bogsiden til en form for lærred eller flade (ikke for ingenting kan en del af inspirationen til 1960ernes konkrete poesi henføres til det konkrete *maleri*).

I grunden er dikotomien rent-urent vel sådan set ikke andet end en ordinær form-indhold-relation. Forskellen er blot den afgørende, at form og indhold er en uadskillelig helhed (formen spejler indholdet et vice versa), hvorimod forholdet mellem rent og urent er dynamisk. Ved f.eks. at anvende materialefremmede spilleregler bliver den rene side af værket understreget: Der er ikke tale om en værkets komposition, men derimod om en struktur, der styrer stoffet. Egentlige eksempler på litteratur med en 'ren' struktur må betegnes som yderst sjældne.

Det 'urene' udgøres af det episke, det litterært belastede, hele indholdssiden. Litteraturen vil altid være uren – set fra en puristisk minimalists industrielt fabrikerede og anonymiserede udkigspost. Det enkelte ord har en indholdsside, og sammensætningen af de enkelte ord skaber, medmindre at syntaksen bevidst mutileres, en semantisk betydning. Ord kan sjældent reduceres til ordenes grafiske udtryk. Selv et fænomen som periodens 'datamaskinepoesi' (se mere om denne i kapitel 3) skaber, trods dets aleatoriske og stokastiske væsen, ofte en læselig, omend svært fortolkelig, tekst.

Et eksempel på en ren struktur inden for skulpturen finder man f.eks. i Donald Judds *stacks* fra 1960erne. Nielsen beskriver netop en serie af disse kasser i den centrale artikel "Fortolkning i entropiens tidsalder" (*Selvsyn* nr. 3, 1969, pp. 61-71). I denne artikel forsøger Nielsen at forbinde den minimalistiske æstetik med eksperimenter fra den nyeste danske litteratur, in casu: digte og tekster af Charlotte Strandgaard, Per Kirkeby og Per Højholt.¹⁹³ Judds værk¹⁹⁴ er et tydeligt eksempel på en nonekspressiv, industrielt fabrikeret minimalistisk kunst: "Kassernes sider er lidt over 85 cm og afstanden mellem de enkelte kasser lidt over 20 cm. Materialet er blankpoleret rustfrit stål. Dog er de sider, kasserne vender mod hinanden, af gennemsigtigt, farvet plexiglas. Andet er der ikke. En skulpturfortolkning i konventionel forstand er umulig." (Nielsen 2006: 235) Nielsen beskriver Judds kasser som "lavspændt", "tom og indifferent" og havende en "glat, perfekt, anonym industriel akkuratess" (ibid.) og erkender at

¹⁹³ Det drejer sig om følgende tekster eller digte: Charlotte Strandgaard: "Middagsmad" i *Uafgjort* (1967), Per Kirkebys "Entropi 2" fra *I ørkenen møder Maigret entropien* (1968) og en tekst, "Det uægte æg", fra Per Højholts *Show* (1966).

¹⁹⁴ Værkets titel angives til at være "skulptur", hvilket det dog næppe har været, eftersom alle Judds værker bærer den anonyme titel "Untitled", med mindre at "skulptur" er en beskrivelse af værket og ikke en titel på det.

den nye litteratur ikke har en tilsvarende lavspændthed, men "noget af den kommer tæt på"(ibid.).

Nielsen forsøger at etablere en fortolkningsmetode, der bevæger sig hinsides "det nykritiske dybdeapparat" (Nielsen 2006: 237), men betoner i højere grad end i sine artikler fra perioden 1965-1968 det "eksistentielle korrelat", der måske nok bliver nævnt som en kattelerm på den mini-poetik, der står på bagsiden af Nielsens *at det at* (1965). I "Fortolkning i entropiens tidsalder" betoner Nielsen at en tekstanalyse skal finde sted på *overfladen* (f.eks. i forhold til sideordningen af tekstelementer), men der advares afslutningsvist mod "den pure formalisme – den forkerte slags tomhed og anonymitet – eller "litterær" i betydningen uden formel relevans" til fordel for "en kunst som både er ren overflade og betydningsfuld via denne overflade, både formel og eksistentiel" (Nielsen 2006: 240).

I afhandlingen vil der blive analyseret nogle værker, der tenderer mod det rene, det være sig i form af anvendelsen af systemer og spilleregler (kapitel 3) eller i form af tomme bogobjekter (kapitel 4). 'Rent' udgøres i afhandlingens optik af *systemet* og *spillereglerne*, så at sige konceptionen før den 'besmittes' af det episke stof. Det rene er udtryk for en nonekspressiv og abstrakt struktur, der i sin reneste form ligger til grund for værket. Et 'rent' system kan være udformet som serielle principper eller som et antal spilleregler, der strukturerer værket. Systemer, der er materialefremmede, dvs. ikke på forhånd synes tilpasset et episk stof, men nærmest modarbejdende det episke element, er prægnante udtryk for en 'renhed', idet disse netop mere er en strukturering af et materiale end en egentlig komposition. Hvor kompositionen er en strukturering af materialet i en stadig dialog med dette, så er strukturerne fastlagte på forhånd. Strukturerne kan være matematiske modeller eller formler, gentagelser, kombinationer, permutationer etc.

Omvendt kan der, hvilket vil blive vist i kapitel 2, være tale om en urent-ren litteratur, dvs. om en litteratur, der ikke er bevidst lavspændt, non-ekspressiv, systematisk etc. men derimod 'maksimalistisk' for så vidt at den approprierer fremmede tekststumper, jfr. Nielsens "urent på en ren måde" i det ovenfor citerede. Der er stadig væk tale om en afpersonaliseret materiale- og kunstnerholdning. Men det urene går to veje: både i retning af det urent-rene og i retning af det rent urene, dvs. det litterære, det ekspressive etc., dvs. potentielt også et veritabelt brud med den afpersonaliserede kunst. Det 'urene' er så at sige den kattelerm, der langsomt lirkes op.

The Swedish Connection: Hans-Jørgen Nielsens attituderelativisme *revisited* (IV/IV)

I det følgende skal der anlægges et transnationalt perspektiv på attituderelativismen. Attituderelativismens opkomst og udvikling vil blive skitseret og der skal peges på en forbindelse dels til Sverige, dels internationalt i form af en fælles erfaringshorisont og helt konkrete påvirkninger.

Attituderelativismen er med stor sandsynlighed det mest kendte begreb fra den danske tresseravantgarde, så kendt at det endda i perioden 1972-1997 optræder i *Nudansk Ordbog*.¹⁹⁵ Som litteraturhistorisk term står det stadig væk særdeles stærkt. Ingen litteraturhistorisk fremstilling af 1960ernes danske litteratur mangler begrebet, der bl.a. knyttes til sentressernes opbrudstid, hvor uddannelsesboomet sender horder af unge med arbejderklassebaggrund til de højere læreanstalter, hvor de skal lære at begå sig i vidt forskellige miljøer, også kulturelt: mellem lav- og finkultur, mellem fodbold og Goethe etc. Først og fremmest er begrebet "attituderelativisme" dog møntet på og ofte næsten sat lig med Hans-Jørgen Nielsens rollefilosofi fra samme periode, der kan ses som et udslag af dette kultursammenstød, men dog næppe kan reduceres til et sådant.

Begrebets succesrige receptionshistorie til trods har kontekstualiseringen af begrebet været temmelig begrænset. Går man til litteraturhistorierne, hvor det ville være oplagt at sætte attituderelativismen ind i en bredere kontekst, så oplyses det i *Dansk Litteraturhistorie* fra 1985 at attituderelativismen er tænkt "med støtte i moderne rollepsykologi" (Schou 1985: 463).¹⁹⁶ I *Danske digtere i det 20. århundrede* fra 2001 beskrives det som "en vending fra individualpsykologi og psykoanalyse til fænomenologi og sociologi og fra jegbevidsthed til

¹⁹⁵ Ordet "attituderelativisme" defineres i *Nudansk Ordbog* på følgende vis: "(dannet 1967 af forfatteren Hans-Jørgen Nielsen), menneskelig holdning bestående i, at man anlægger synspunkter og værdinormer efter de situationer, man kommer i". Den neutralitet, der ligger i ordbogsdefinitionen, finder man ikke i den konkrete skriftlige praksis (jfr. *Infomedia*), hvor betydningen varierer mellem et 1) fleksibelt rollespektrum, 2) en fragmenteret postmoderne "identitet" eller ganske ofte 3) en vendekåbe og opportunist.

¹⁹⁶ Søren Schou formulerer et tilsvarende standpunkt i sin artikel "Det nye ved nyrealismen" i Mai & Borup (1999). I denne artikel eksemplificerer Schou dog med Eric Bernes "meget læst[e] og citere[de] værk fra tiden" *Games people play*. Bernes værk har dog næppe været en inspiration, jfr. Kirkebys forvirrede anmeldelse af bogen i *ta'* nr. 2 og Nielsens afsluttende ord ved udgivelsen af den danske oversættelse (*Hvad er det vi leger?*): „For en sikkerheds skyld: Berne anvender *ikke* termen "spil" i samme betydning som i den hjemlige debat om attituderelativismen. Og hans spilteori har heller ikke noget at gøre med Neumanns og Morgensterns matematiske spilteori, der forudsætter, at spillerne opfører sig rationelt" (Nielsen: „En psykiatrisk spilteori“, *Information* d. 31. oktober 1967).

rollebevidsthed" (Mai 2001: 512). I *Hovedsporet* fra 2005 betegner attituderelativismen et litterært fænomen, der udgør et opgør "med den subjekt- og virkelighedsopfattelse, som lå til grund for den modernistiske digtning" (Stidsen 2005: 618). I 1980'erne, hvor den danske og internationale tresseravantgarde bliver reaktualiseret som 'tidlig postmodernisme' beskriver Jens F. Jensen i 1987 attituderelativismen som "en kimform og forløber for den senere under postmodernistisk teori så fejrede decentreret af det tidligere centreret subjekt, skizofrenien – *subjektets død*" (Jensen 1987: 108). Generelt ser man dog en tendens til at isolere attituderelativismen til Nielsens person og forfatterskab¹⁹⁷ og beskrive attituderelativismen med de selvsamme formuleringer som Nielsen selv anvender.

Attituderelativismen bliver præsenteret af Nielsen i programskriftet "What's happening, baby?". I teksten, der indleder tidsskriftet, bliver den nye, afpersonaliserede kunst set som indikator for "et skred af epokale dimensioner mht. vores selv- og omverdensforståelse. Et afgørende skred mod en post-individualistisk relativisme" (Nielsen 2006: 31). Attituderelativismen og de afpersonaliserede kunstformer knyttes altså sammen. Teoretisk støtte for dette skred finder Nielsen først og fremmest i skrifter af den tyske konkretpoet Helmut Heissenbüttel, den amerikanske komponist John Cage og én af periodens helt store guruer, den canadiske mediefilosof Marshall McLuhan – i forhold til hhv. en beskrivelse af jeg'et som multipelt (Heissenbüttel), verden som et kulturel mangfoldighed uden brændpunkt (Cage) samt en forestilling om kunstneren som teknologisk foregangsmand og de elektroniske medier som et kæmpemæssigt eksternt nervesystem (McLuhan).¹⁹⁸ Væsentligst af disse er Heissenbüttels artikel "Dreizehn Hypothesen über Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten" (fra Heissenbüttels essaysamling *Über Literatur*, 1966), som Nielsen citerer fra og parafraserer – f.eks. en hyppigt citeret formulering om, at mennesket ikke skal defineres "i dets unikke individualitet, men ved dets socialitet" (Nielsen 2006: 30, Heissenbüttel 1966: 202).

¹⁹⁷ I Stidsen (2006) skitseres nyttigheden af at inddrage sociologien ifm. en analyse af "identitetens krise" i 1960'erne, om end der er tale om et oplæg, ikke en udfoldelse af temaet. I Stidsen (2008) udfoldes tematiseringen af dette "identitetstema" lidt mere. Stidsen inddrager psykologer og sociologer så som Erik H. Eriksson, Kenneth J. Gergen og Anthony Giddens, men der er kun i et noget begrænset omfang tale om en kontekstualisering af attituderelativismen ift. de 1960'ere som attituderelativismen opstår i.

¹⁹⁸ Se hhv. Heissenbüttels *Über Literatur* (1966), Cages *Diary: How to Improve the World. (You will only make matters worse)* (1967) og McLuhans *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964).

Nielsen tilføjer desuden i samme forbindelse, at "jeg'et er et *rollespektrum*" (min kursivering).¹⁹⁹ Intet éndimensionelt menneske, for nu at bruge Herbert Marcuse, ingen splittelse, ingen fremmedgørelse, men en verden, der byder sig til i form af et antal tilgængelige roller.

"What's happening, baby?" bliver genoptrykt i en let omarbejdet udgave som "Hr. Godot, formoder jeg?" i *'Nielsen' og den hvide verden*. Her indgår attituderelativismen på lige fod med bl.a. tekster om konkret poesi, datamaskinepoesi, informationsteori, populærkultur, teknologi, zenbuddhisme og afmytologiseringen af forfatterrollen. "Hr. Godot formoder jeg" hører i *'Nielsen' og den hvide verden* sammen med to omarbejdede *Information*-artikler fra hhv. 29. juli 1967 og 10. juni 1968, nemlig "Spillets regler. Til attituderelativismens psykologi" og "Det aperspektiviske rum. Attituderelativismen og værdierne".²⁰⁰ I disse to artikler videreudvikler Nielsen attituderelativismen: I den første artikel beskrives virkeligheden som et spil, der gør en række roller tilgængelige, i den anden lancerer Nielsen begrebet "værdipunkter" for dermed at kunne etablere en relativ moral frem for den latente nihilisme som attituderelativismen kan synes at ligge nær. Denne videreudvikling af attituderelativismen fra en tilnærmelsesvis affirmativ til en overvejende kritisk position sker som direkte følge af den massive kritik, der bliver rejst af Nielsens første artikel. En tilbagevendende kritik af attituderelativismen går nemlig på at attituderelativisten blot indtager de af den herskende samfundsordens præfabrikerede roller i stedet for at bryde med dem. Allerede i anmeldelserne af *ta's* første nummer, hvor "What's happening, baby?" er placeret forrest som en art programartikel for tidsskriftet (hvilket forstærkes af at tidsskriftets leder ligeledes trækker på artiklen), formuleres denne kritik. I *Politiken* skriver Henrik Stangerup, at Nielsen "bevidst eller ubevidst [...] gør sig til talsmand for en teknokratisk konformisme, som kun kan glæde massekommunikationssamfundets virkelige magthavere".²⁰¹ Et tilsvarende synspunkt finder man hos forfatteren Bjørn Poulsen i en anmeldelse i Radioens kulturmagasin og hos Jørgen Bonde Jensen i en anmeldelse af *'Nielsen' og den hvide verden* i *Vindrosen*.²⁰² Hvor Poulsen advarer mod værdinihilisme og/eller "blind accept af det bestående og konformisme" (Poulsen 1969: 54),

¹⁹⁹ En ubemærket detalje er i øvrigt at Nielsen i sin parafrase udelader en passage, hvor James Joyces *Finnegans Wake* (1939) nævnes som eksempel på denne afpersonalisering.

²⁰⁰ For tekstvarianter, se annoteringen til Nielsen (2006).

²⁰¹ Henrik Stangerup: "Attituden er alt", *Politiken* d. 19.2.1967.

²⁰² Bjørn Poulsen: (uden titel) i *Selvsyn* nr. 3, 1969, pp. 47-56 og Jørgen Bonde Jensens "Funktionær for det bestående" i *Vindrosen* nr. 7, 1968, pp. 71-76.

så kontrasterer Bonde Jensen samfundets (Matador!)spil som Attitude-Nielsen angiveligt spiller – med den frie, fantasifulde og utvungne leg. Bonde Jensen indruller i forlængelse af dette Nielsen som en ”funktionær for det bestående” (Bonde Jensen 1968: 71).²⁰³ Andre anmeldere er en anelse mere positivt stemt i deres anmeldelser af *’Nielsen’ og den hvide verden*, således Per Stig Møller, der i *B.T.* forsøger at rubricere attituderelativismen som ”en eksistentiel humanisme” og Torben Brostrøm, der i *Information* ser det som ”et udmærket diskussionsgrundlag”, men savner ”en udredning af de nye konflikter det [de mange roller] medfører”.²⁰⁴ I den offentlige debat synes ophavsmanden til ”det skrækkelige ord” (i anmelderen Svend Bedsteds formulering) dog at stå noget alene. I lederen til *ta’* nr. 3, 1967 skriver en anden af *ta’*-redaktørerne, Erik Thygesen, på baggrund af modtagelsen af tidsskriftets første to numre, at ”*ta’*-redaktionen [ikke er] nogen kunstnerisk arbejdsgruppe. Ikke alle dens medlemmer er attituderelativister”. En besynderlig relativisering af den jo principielt set alt og alle omfattende attituderelativisme, selvom Thygesens leder mestendels forekommer at være skrevet i irritation over at Nielsens term løber med størstedelen af opmærksomheden. En omtale, der for hovedpartens vedkommende er temmelig kritisk – men negativ omtale er som bekendt bedre end ingen.

Hvis der var noget man *ikke* skulle være i revolutionsåret 1968, hvis man som Nielsen er en fremtrædende yngre kritiker, forfatter og tidsskriftsredaktør, så er det utvivlsomt at være en funktionær for det bestående. Nielsen videreudvikler og endelig afvikler sin attituderelativisme, men denne historie melder litteraturhistorierne generelt intet om, eftersom disse transformationer først indtræffer *efter* udgivelsen af *’Nielsen’ og den hvide verden*, der i hvert fald indtil udgivelsen af Nielsens udvalgte artikler om kunst og kultur i 2006, har været referenceværket. I artiklen ”Rolletænkning er oprørstænkning” (*Information* d. 16. januar 1969) pointerer Nielsen, at ”det øjeblik man gennemskuer sin personlighed som produkt af mere eller mindre determinerede roller, kan man også gøre oprør mod disse roller. Ja, forudsætningen for oprør er netop at man har bevidsthed om rollerne og ikke tager dem for naturgivne”. Her kan

²⁰³ Kritikken af attituderelativismebegrebet raser særligt i *Information*, se bl.a. Jens Glebe Møller: „Spilleregler og spillets regler”, *Information* d. 31. juli 1967, Finn Methling: ”Licentiaten og Nielsen”, *Information* d. 26. September 1968, Uffe Andreassen: ”Rolletænkning – det passive produkt af omgivelserne”, *Information* d. 13. januar 1969, Børge Madsen: ”Av(e) – Hans-Jørgen Nielsen!”, *Information* d. 20. januar 1969.

²⁰⁴ Per Stig Møller: ”Meta-Nielsen, en kunstfilosof”, *B.T.*, 13. august 1968, Torben Brostrøm: ”Ind og vend / med hj-n”, *Information*, 12. august 1968 og Sven Bedsted: ”Horisontal Nielsen”, *Jyllands-Posten*, d. 13. august 1968.

man iagttage en forskydning i Nielsens attituderelativisme, idet denne ikke længere ser rollespektret som potentielle muligheder, men som en begrænsning, hvorfor søgelyset selvsagt begynder at falde på det system, der ligger til grund for rollespektret.

I 1970 udgiver tidsskriftet *Hvedekorn*, der i 1960erne er tæt knyttet til tresseravantgarden, et temanummer, hvor de inviterede skribenter skal gøre status på de just hedengangne 1960erne. Redaktørerne Mogens [Møller] og Hein [Heinsen] skriver: "Vi anså dengang og anser stadigvæk Hans-Jørgens [Nielsens]: "What's happening, baby?" som et godt udtryk for grundholdningen omkring *ta'* der dækkede de fleste af de projekter som blev lavet i 1967/68. Da vi synes der er sket en ændring i de sammenhænge man nu aktionerer i, vil vi be dig beskrive dit syn dengang og nu på H-J's rollefilosofi" (Møller & Heinsen 1970: 163). I et litteraturhistorisk set overset svar, "Attituderelativisme": En papirtiger på vejen til den rigtige tiger!" beskriver Nielsen, tre år efter lanceringen, sin attituderelativisme i *datid*:

"Attituderelativismen var på mange måder endnu et udslag af den drøm om frihed, der voksede sig stor midt i 60erne. En forestilling om en slags eksistentiel selvforvaltning, hinsides det borgerlige samfunds stift determinerede roller. [...] Samtidig med at produktivkræfternes udvikling har muliggjort en ægte attituderelativisme, udelukkes den af de herskende produktionsforhold, for nu at tale marxsk. Derfor er det nødvendigt at forholde sig helt anderledes dialektisk til begrebet end både jeg og mine modstandere dengang kunne klare." (Nielsen 2006: 286 og 287)

Dette fører Nielsen frem til nødvendigheden af en "revolutionær forandring af hele samfundssystemet" (ibid.). Nielsen tilføjer en "dydig efterskrift", dateret oktober 1971, til Lars Arilds montage af Nielsen-artikler fra 1960erne i tidsskriftet *Kritik* nr. 21, 1972. I dette nummer, der ligeledes er et statusnummer foranlediget af indtrykket af, som det hedder i en kort redaktionel note, at de "senere års kulturelle og institutionelle opbrud midlertidigt er indtrådt i en pause" (p. 1), (læg mærke til hvor hurtigt desillusionen synes at have indfundet sig), forsvarer Nielsen sin attituderelativisme og, måske noget mere overraskende, Jens Otto Krag's kendte maksime fra 1966: "Man har et standpunkt til man tager et nyt". Nielsen opfatter "Krag's maxime som *et forsvar for retten til at blive klogere*, flytte ståsted i takt med ens indsigter i virkeligheden". Nielsen synes dog imidlertid ikke, at Krag er "blevet klogere eller i påfaldende grad har ladet sig belære i den forløbne tid" (Nielsen 1972: 21).²⁰⁵ I 1970 er attituderelativismen

²⁰⁵ Læg i øvrigt mærke til ordet "belære": her taler en Nielsen, der har udskiftet Krag's maxime med marxismen, hvorfor Nielsen i samme åndedræt kan prise dele af *ta'*-gruppen for at være endt som "gode marxister".

et afsluttet (eller for så vidt: ikke-påbegyndt) kapitel (men termen overlever, bl.a. i litteraturhistorierne).

Attituderelativismen er selvsagt tæt knyttet til periodens fælles sensibilitet, herunder den franske (post)strukturalisme. I det følgende skal der dog differentieres lidt, idet der skal peges på en tværnordisk forbindelse, dvs. at en betydelig del af inspirationen kommer fra Sverige og ikke fra Frankrig.

I nogle af anmeldelserne af *ta'* er det imidlertid "den franske forbindelse", der bliver peget på. I Peter Madsens anmeldelse af *ta'* nr. 1 i *Aktuelt*, påpeger Madsen, idet han formodentlig alluderer til strukturalismen, at *ta'*-redaktørerne henter inspiration fra Tyskland og USA, men at "beslægtede synsmåder findes i Frankrig, hvor man intensivt studerer fænomenernes funktion i det større perspektiv".²⁰⁶ Mere præcis er Henrik Stangerup i *Politiken*, hvor Stangerup, i en ekstremt nedladende tone,²⁰⁷ peger på det interessante i, at attituderelativismens opkomst sker "på samme tid som en række unge tænkere og forfattere har lanceret et bredt opgør med Sartre og hans filosofi. Humanismen er død, mennesket er kun et tegn, siger Foucault".

I modtagelsen af tidsskriftets første nummer, kan man altså også hos kritikerne iagttage at der skabes disse forbindelser til en international, in casu: fransk, kontekst. Men den franske forbindelse synes ikke at være den vigtigste. I Nielsens tre artikler om attituderelativismen i '*Nielsen*' og *den hvide verden* nævnes Foucault flere gange, men det er værd at bemærke, at en passage om såvel den franske strukturalisme som Foucault og Alain Robbe-Grillet først tilføjes²⁰⁸ i den omarbejdede version af "What's happening, baby?". Foucault-receptionen hos Nielsen synes ikke at være resultatet af intensive studier, idet der her skal peges på, at Nielsen ét sted synes at parafrasere andres introduktioner²⁰⁹ og, mere problematisk, i et enkelt tilfælde ligefrem skriver af. Sidstnævnte er tilfældet i artiklen "Spilleets regler", hvor Nielsen skriver af fra Lars

²⁰⁶ Peter Madsen: "Ta' et nyt tidsskrift" i *Aktuelt* d. 21. februar 1967.

²⁰⁷ "Det nye litteratur- og kunstitidsskrift 'ta'" er ikke meget værd, men det er på en måde værd at beskæftige sig med, fordi det er overordentlig tidstypisk ved sin blanding af vulgærsociologisme, konform nyromantik, lidt Tom Wolfe, lidt Marshall McLuhan, upersonlig modellyrik, halvfordøjet filosofisk snak tilsat et skær af tysk videnskabelighed for at skjule tanketomheden."

²⁰⁸ "Symptomatisk nok er den franske strukturalisme ud fra sine specielle udgangspunkter også stødt frem mod den traditionelle humanistisk-individualistiske menneskeopfattelse. Det sker tydeligst hos en tænker som Michel Foucault, men også hos andre, ligesom tendensen er tydelig i den franske roman efter Robbe-Grillet" (Nielsen 2006: 31).

²⁰⁹ I efterskriftet til *eksempler* parafraserer Nielsen tilsyneladende mindre passager fra Kai Aalbæk-Nielsens kronik "Er mennesket overhovedet en realitet", der bliver trykt i *Information* d. 2. februar 1967.

Gustafssons førnævnte artikel "Mot en ny humanism".²¹⁰ En artikel, hvor Gustafsson i øvrigt reducerer Foucaults radikale og stærkt omdiskuterede episteme-begreb fra *Les mots et les choses* til det mere tilforladelige og sociologisk funderede sæt af "formella konventioner".

Dén nok væsentligste forudsætning for attituderelativismen er *the swedish connection*, nemlig den svenske "troløshedsdebat", der raser i årene 1963-1966, og det George Herbert Mead-inspirerede menneskesyn, som man finder hos den nye svenske generation af forfattere, der er samlet omkring tidsskrifterne *Rondo* (1961-1964) og *Gorilla* (1966-67).

"Trolöshetsdebatten" indledes af forfatteren Björn Håkansons artikel "Till trolöshetens lov" i *Dagens nyheter* d. 18. februar 1963. En debat, der introducerer "en ny människosyn, en livshållning i toleransens och individualismens tecken, med udden riktad mot slutna normsystem och ideologier." som det hedder i Birgitta Janssons *Trolösheten. En studie i svensk kulturdebatt och skönlitteratur under tidigt 1960-tal* (1984). Troløsheden skal ses som et ikke-ideologisk standpunkt i forlængelse af 1950ernes "tredje synspunkt" i Sverige, en neutral position mellem de to stormagter, USA og Sovjetunionen. På samme måde som attituderelativismen skaber begrebet "troløshed" stor debat, og man kan følge de samme transformationer i begrebets definition, som man kan med attituderelativismen en lille håndfuld år senere: Fra 1963 til 1966 sker der således en forskydning fra et a-ideologisk og individcentreret udgangspunkt, der af kritikere beskyldes for at være nihilisme eller nykonservatisme (to yderpunkter som også bliver rettet mod attituderelativismen), til et stigende fokus på sociale problemstillinger og endelig en omarbejdning af begrebet inden for rammerne af et socialistisk samfundssyn. Ifølge Jansson overlever begrebet dog hos Håkanson som en slags vaccination mod "ofelbarhetsdogmer, patentlösningar, kategoriska fördömanden och helgonförklaringar" (Jansson 1984: 70).²¹¹

²¹⁰ Lars Gustafsson: "[...] en tänkare som Michel Foucault i *Les mots et les choses* försöker visa hur den västerländska vetenskapshistorien är en historia om formella konventioner, tysta överenskommelser som så småningom antar samma självklarhet som naturen själv" (Gustafsson 1967: 85). Hans-Jørgen Nielsen: "Den franske filosof Michel Foucault har i *Les mots et les choses* vist, hvordan hele den vesterlandske videnskabs historie, når det kommer til stykket, blot er en historie om formelle konventioner. Stiltiende overenskomster, som efterhånden er kommet til at leve deres eget liv med samme selvklarhed som naturen." (Nielsen 2006: 32). Til Nielsens forsvar skal det dog bemærkes, at Nielsen i samme artikel ("Spillet regler") citerer også mere korrekt citerer fra Lars Gustafsson (uden dog at anføre kilden).

²¹¹ Jfr. Håkansons efterskrift (fra juni 1970) til artiklen "Trolösheten och den nya vänstern" (oprindeligt trykt i juni 1966), da artiklen opsamles og genudgives i essaysamlingen *Författarmakt*, se Håkanson (1970)

Retrospektivt skal begrebet troløshed ifølge Jansson betragtes som et adækvat udtryk for, men ikke en kausal betingelse for "den vitalitet, öppenhet och experimentlusta och den ifrågasättande inställning som präglade det tidiga svenska 1960-talet vad gäller såväl livsåskådningsfrågor som frågor kring moralen, vetandet eller konsten" (p. 152). Jansson henviser her til kredsen omkring tidsskriftet *Rondo* (1961-64), nemlig forfatterne Leif Nylén, Torsten Ekbom, Torkel Rasmusson samt Björn Håkanson, igangsætter af troløshedsdebatten. Som kritiker og forfatteren Karl Erik Lagerlöf påpeger i sin vigtige essaysamling *Strömkantringens år och andra essäer om den nya litteraturen* (1974), så var denne toneangivende gruppe "skolad i modern filosofi och socialpsykologi" og påvirket af "genombrottet för en ny människosyn: den moderna socialpsykologins och strukturalismens, markant anti-individualistisk och anti-romantisk" (p. 10). Allerede ti år inden, midt i årtiet, har selvsamme Lagerlöf interviewet disse *Rondo*-forfattere m.fl. i *Samtal med 60-talister* (1965). I indledningen til værket, "Försök i det opersonliga eller En introduktion till en central problematik i 60-talet", er det ikke troløshedsdebatten, der danner rammen, men derimod en beslægtet sociologisk funderet forestilling om jeg'et som en variabel funktion af sine omgivelser, et rollespektrum, omend det ikke tillægges helt samme frihed som i Nielsens første programartikel fra 1967. Lagerlöf refererer til George Herbert Meads teorier om jeg'et, men henviser i øvrigt til den svenske sociolog Sven Wermlund som en inspiration.²¹² Spørgsmålet er selvfølgelig bare om der ikke, med en lille tidsmæssig forskydning, er tale om parallelle debatter i Sverige og i Danmark? En sådan svensk inspiration lader sig, hvis man ser bort fra førnævnte Foucault-parafraze, faktisk vanskeligt aflæse af Nielsens artikler om attituderelativismen i 'Nielsen' og den hvide verden.

Digteren, redaktøren og kritiker Leif Nylén, der har en løbende dialog med Nielsen i 1960'erne (jfr. Nylén 2001), tilskriver sig selv æren for Nielsens begreb "rollespektrum". Nylén er "ganske sikker på", at han i 1965 sender Nielsen en annonce (et art popkunstværk af Nylén), som Nylén har fået trykt i *Stockholms-Tidningen*. En annonce, hvori bl.a. ordet "rollespektrum" indgår i (Nylén 2001: 214).

Allerede i artiklen "Konst, sanning och konventioner" i første nummer af *Rondo* (nr. 1,

²¹² Sven Wermlund: *Samvetets uppkomst* (1949) og *Människan som samhällsvarelse* (1951). Bøgerne udgives i årenes løb i talrige og massivt udvidede versioner.

1961) skriver Leif Nylén, med inspiration fra kunstkritikeren Ulf Lindes *Spejare* (1960), at

"Modern psykologi säger oss att jaget inte är någonting statiskt och konstant, inte en massiv och orubblig kvalitet. Människojaget är i stället föränderligt, flytande, irrationellt, en anhopning av erfarenheter, medfött och förvärvat, vars gränser hela tiden är flyttbara, vars ansikte är splittrat och vagt. Allt detta bristfälligt hopfogat av vilja och medvetande" (Nylén 1961: 22).

Attituderelativisme avant la lettre, må man nok sige. Et mere verificerbart bud på inspiration fra Nylén, som der her skal peges på, er Nielsens artikel "Moden og den ny sensibilitet" (*Billedkunst* nr. 4, 1966), hvor Leif Nylén rent faktisk angives som ophavsmand til ordet "rollespektrum" (hvor ordet optræder henne angives ikke). Nylén figurerer imidlertid ikke i den reviderede artikel "Klær og krop" (*Information* d. 4.-5. november 1967), der med få ændringer bliver til "Moderevolution! These Shirts Are Like a Tattoo", en artikel, der inkluderes i *'Nielsen' og den hvide verden*. I den reviderede version fra *Information* bliver "rollespektrum" ændret til "et helt spektrum af roller".²¹³ Den manglende kreditering af Nylén gør Nielsen til ophavsmand til termen "rollespektrum"/"spektrum af roller". Man kan i øvrigt også pege på attituderelativismebegrebets lighed med Per Olov Enquists term "attitydnhilism" som Nylén citerer i sin artikel "Beatles: en dröm om frihet" (trykt i *Stockholms-Tidningen* d. 6. april 1965, men genoptrykt i *Dansk Musiktidsskrift* nr. 4, 1966 med Nielsen som redaktør). Enquists term er et forsøg på at karakterisere de divergerende sprogniveauer i John Lennons *In his own write* (1965), i hvilken Lennon ifølge Enquist skaber en sproglig nihilisme. Nihilismebeskyldningerne rettes også mod attituderelativismen og netop for at undgå nihilismen påpeger Nielsen det *relative* i sin rollefilosofi og indfører begrebet "værdipunkter". Men disse "værdipunkter" er måske ikke Nielsens egen opfindelse, idet Björn Håkanson i førnævnte *Samtal med 60-talister*, i et forsøg på at undvige en lurende nihilisme, netop taler om eksistensen af "värdepunkter" (Lagerlöf 1965: 62).

Nielsens svenske forbindelse har været upåagtet. I den danske litteraturhistoriske reception af perioden og af begrebet attituderelativisme bibeholdes det nationale perspektiv.

²¹³ "Der findes for denne fleksible livsstil ingen fastlåsedes niveauer, socialt, æstetisk, kulturelt. Nogle få, fast fikserede roller afløses af en lang række roller, som man ubesværet glider ind og ud af. Personligheder bliver det, den svenske poet Leif Nylén har kaldt et rollespektrum" (*Billedkunst* nr. 4, 1966, p. 43). "Der findes for den livsstil, der afspejler sig i moden, ingen fastlåste niveauer, social, æstetisk, kulturelt. Det senborgerlige samfunds få, fast fikserede roller afløses af et helt spektrum af roller, som jeg frit glider ind og ud af og som tilsammen er min 'personlighed' ("Moderevolution! These Shirts Are Like a Tattoo", Nielsen 2006: 103).

Gransker man periodens dokumenter nøje, kan man finde enkelte indikatorer, der peger på en svensk forbindelse. Torben Brostrøm skriver i "Problemet Nielsen og 'Nielsen'" i *Vindrosen* nr. 5, 1967 at "HJNs manifester i *ta'* virker slående, tydelige (og nye hvis ikke man kender den svenske debat)" (Brostrøm 1967: 8). Dette synspunkt, dvs. at forudsætningerne kan findes i den svenske debat, gentages dog ikke, da Brostrøm året efter anmelder '*Nielsen*' og *den hvide verden* i *Information* (12. august 1968). I det svenske tidsskrift *komma* (1966-68), der også bringer flere artikler om det ændrede menneskebillede, skriver redaktøren Jan Stolpe i en anmeldelse af *ta'* nr. 1, at "vad [Nielsen] formulerar är erfarenheter som länge förekommit i den svenska diskussionen".²¹⁴ Gransker man Nielsens egne skrifter finder man henvisninger til Sverige i to af de mere usynlige af slagsen. I "'Attituderelativisme': En papirtiger på vejen til den rigtige tiger!", der som nævnt markerer afviklingen af attituderelativismen, nævner Nielsen, at påstanden om at mennesket ikke har "et, entydigt væsen, eftersom dets væsen skifter i overensstemmelse med disse foranderlige omverdensrelationer" i "flere år [har] været helt naturlige i den svenske debat, f.eks. hos en forfatter som Björn Håkansson" (Nielsen 2006: 285). Det andet sted er "det dydige efterskrift" til montagen af Nielsen-artiklerne i 1972, hvor Nielsen nævner, at Jens Otto Krag's maksime ("Man har et standpunkt til man tager et nyt") "på en måde" resumerer "hele den såkaldte 'troløshedsdebat, Björn Håkansson startede i Sverige midt i 1960erne, men som aldrig nåede her til landet [...] I forsvaret for 'troløsheden' lå også kimen til det, der herhjemme blev kaldt attituderelativismen, hele opgøret med borgerlighedens idealistiske menneskebillede." (Nielsen 1972: 21). Nielsen anfører med andre ord i disse to artikler at attituderelativismen kan ses parallelt med den svenske debat, men han nævner ikke den direkte inspiration.

Den svenske forbindelse drejer sig imidlertid ikke om en ophavsretslig problemstilling. For det første er det her nødvendigt at medtænke *genren*, nemlig at Nielsens artikler og essays ikke er skrevet inden for *Akademias* rammer med krav om fodnoter og angivelse af kilder. En kritik af Nielsens sideordnende tænkning har tidligere været rejst af bl.a. Thorkild Bjørnvig og Anne

²¹⁴ Jan Stolpe: "Utkast", *komma* nr. 3, juni 1967, p. 1. I et tidligere "Utkast" (tidsskriftets leder) i *komma* nr. 2, oktober 1966 har Stolpe skrevet om "den situationistiska personlighetsupfattningen" (p. 1). Situationistisk skal her ikke forstås som Guy Debords Situationistisk Internationale, men som den "situationism" man finder hos Erving Goffman, altså individet som et situationsbundet væsen.

Borup,²¹⁵ men som Max Ipsen rammende har kommenteret denne kritik, så finder man hos Nielsen en "horisontal og flad tilgang til kunst og kunsthænkning – og ikke en hierarkisk funderet epistemologi" (Ipsen 2005c: 87). Denne horisontale tilgang svarer netop til periodens sensibilitet i angrebet på "den traditionelle humanistisk-individualistiske menneskeopfattelse" som Nielsen formulerede i "What's happening, baby?" (Nielsen 2006: 31.). Ipsen skriver også at "som Robert Smithson vil Nielsen hellere end at være stringent og konsistent hvirvle idéer op" (ibid.). Snarere end at praktisere en konsistent og stringent tænkning, så muliggør Nielsens flade og horisontale tilgang netop at han kan indtage denne rolle som en art pennefører for nye strømninger og grupperinger.

Der er i det foregående blevet påvist nogle lån fra en svensk kontekst i Nielsens attituderelativisme, men der er ingen egentlig ophavsmand til attituderelativismen. Attituderelativismen har i en litteraturhistorisk kontekst været Nielsens *claim to fame*, men det er vigtigt, at understrege at attituderelativismen blot er Nielsens navn for en fælles erfaringshorisont, dvs. den kontekst som attituderelativismen skal ses i. Nielsens attituderelativisme-teori er ikke original, men som Jan Stolpe tilføjer i den tidligere nævnte anmeldelse af *ta'* nr. 1, så har Nielsens synspunkter i "What's happening, baby?" måske nok længe huseret i den svenske debat, men Nielsen "formulerer dem så ovanlig tydeligt, därför har jag följt hans text" (Stolpe citerer lange passager fra den). Tilsvarende konstaterer den svenske avantgardeforsker Jonas Ingvarsson ifm. sin anmeldelse af Nielsens *Nye sprog, nye verdener – udvalgte artikler om kunst og kultur* (2006), at essaysamlingen '*Nielsen*' og *den hvide verden* "är tillika en programförklaring, en filosofisk pamflett. Härigenom tycker jag att Nielsen går ett steg längre än sina svenska kolleger".²¹⁶

Attituderelativismen er, på trods af al spidsformulering, jfr. Stolpe, ikke som hidtil antaget, et originalt nielsensk novum, men derimod et sammensat koncept, der både korresponderer med 1960ernes afpersonaliserede kunst og fransk filosofi, men først og fremmest må siges at låne en betydelig del af sit tankegods fra *hinsidan*, der igen trækker på bl.a. amerikansk rollesociologi. Attituderelativismen fremstår i mindre grad som Hans-Jørgen Nielsens opfindelse, men dette "skrækkelige ord" kan omvendt ikke, som det ofte bliver gjort i 1960erne, afvises

²¹⁵ Se Thorkild Bjørnvigs "Poetry Fiction" i dennes *Virkeligheden er til* (1973) og Borup (2000).

²¹⁶ Ingvarssons anmeldelse står i det svenske tidsskrift *OEI* nr. 33-34-35, 2007. Citatet står på side 575.

som et uholdbart hjemmelavet koncept, der indikerer enten opportunisme og/eller nihilisme. At reaktualisere attituderelativismen inden for en postmodernistisk og delvis poststrukturalistisk ramme som Jens F. Jensen gør det i 1980'erne er et mere tvivlsomt projekt. George Herbert Meads rolleteori er blevet beskrevet som tidlig poststrukturalisme, men der er dog betydelige forskelle. I forhold til poststrukturalismens forestillingen om subjektet som et resultat af diskursive undertrykkelsespraksisser, hvor selvet ikke kun er decentreret, men ligefrem elimineret, så skabes og defineres selvet hos Mead gennem sociale processer.²¹⁷ Selvet undergår en konstant og løbende forandring i interaktionen med sine omgivelser. Ligeledes opererer Nielsen i sin attituderelativisme med relativt stabile roller, som subjektet udskifter afhængigt af situationen. I modsætning til poststrukturalistiske teorier, der vist kun lader sig realisere inden for eller på kanten til kunstens domæne, synes attituderelativismen ikke ueffektiv som begreb i dag, om end attituderelativismen (lig f.eks. Erving Goffmans teorier) måske nok ikke tager højde for rollernes ustabilitet og en større makrostruktur, der kan dominere rollernes mulighedsbetingelser, hvilket er grunden til Nielsens afsked med attituderelativismen i 1970.

*

I dette kapitel blev afpersonaliseringstendenserne i 1960'erne inden for kunst, litteratur og filosofi skitseret. Disse tendenser, der bl.a. har rødder i bl.a. 1910'ernes og 1920'ernes avantgarder, radikaliseres og kulminerer i 1960'erne. Der blev plæderet for, at disse afpersonaliseringstendenser betegnede en 'ny sensibilitet' i perioden, tendenser, der ikke kan sammenholdes som en ensartet stil eller i form af et sammenhængende teoretisk grundlag. Men fællestrækkene for denne "nye sensibilitet" var bl.a. en afmytologisering af kunstnerfiguren, en forkastelse af kunsten som et særlig fint og ophøjet område, plædering for og praktisering af en non-ekspressiv kunst m.m., der kan sammenfattes som afpersonalisering.

Den indflydelsesrige teoridannelse omkring "forfatterens død" blev kontekstualiseret i forhold til 1960'ernes afpersonaliseringstendenser, og der blev argumenteret for, at kontekstualiseringen på den ene side svækker teoridannelsens værdi som generaliseret analyse-

²¹⁷ For en kritik af Mead se bl.a. Giddens: *Modernitet og selvidentitet* (2004), hvor Giddens peger på at "selvidentitet [ikke er] et særligt træk eller en samling træk, som individet besidder. Den er selvet som det reflektivt forstås af personen på baggrund af vedkommendes biografi." (Giddens 2004: 68).

eller tekstteori, på den anden side bliver teoridannelsen styrket af at blive lokaliseret til en historisk specifik kontekst, tydeligst hos Roland Barthes, hvis essay "Forfatterens død" bliver læst som et manifest og læst i forhold til dets første, men noget oversete, trykkested, det eksperimentelle tidsskrift *Aspen*.

Fra den internationale kontekst gik det videre til den danske tresseravantgarde, der blev afgrænset i tid (ca. 1964 - ca. 1970) samt afgrænset i forhold til 1960ernes øvrige danske eksperimentelle grupperinger. I forlængelse af aktuel avantgardeforskning blev der argumenteret for, at tresseravantgarden udgjorde en ahierarkisk og dynamisk struktur, der skulle betragtes ift. dets samlede konfigurationer, dvs. at man ikke kun skal fokusere på kunstværkerne, men i lige så høj grad inddrage tidsskrifterne, manifesterne, udstillingerne og de kunstneriske undergrupperinger. Der blev argumenteret for at en 'afpersonaliseringens poetik' udgjorde en poetik-in-progress, der kunne stykkes sammen af tekster fra en række forskellige kilder, hvoraf de to væsentligste bidrag, tidsskriftet *ta'* (1967-68) og Hans-Jørgen Nielsens essaysamling *'Nielsen' og den hvide verden* (1968), blev analyseret i separate analyser. Jeg typologiserede dette spredte poetologiske materiale, der lå til grund for afpersonaliseringens poetik (som hhv. manifeste, artikler af poetikalsk tilsnit, praksisorienterede bidrag, formidlende fremstillinger, oversættelser og bøger), pegede på divergerende poetikker samt syntetiserede afpersonaliseringens poetik i fire kategorier: en kunstnerholdning, et kompositorisk princip, en materialeholdning og et åndshistorisk brud. Efter en diskussion af det centrale begrebspar "rent-urent", blev kapitlet sluttet af med en analyse af "attituderelativismen", hvor det blev påvist, at attituderelativismen med fordel kunne rykkes ud af en dansk sammenhæng gennem en kontekstualisering af begrebet med samtidige fænomener både internationalt, men særligt med Sverige i 1960erne.

Kapitel 2

APPROPRIERING

Termen "appropriation" stammer fra det latinske "appropriare", der betyder "at gøre til sit eget". "Appropriation" anvendes ofte i ejendomsretslig forstand i forbindelse med krænkelse af netop ejendomsretten, selvom "appropriation" som term principielt er en neutral størrelse. At tilegne sig viden eller at citere er jo legitimt, men i nærværende kontekst skal 'appropriering' i høj grad ligestilles med 'ran', idet approprieringen sker som krænkelse af andres ophavsret.

Approprieringsteknikken anvendes i 1960'erne inden for billedkunsten, musikken og litteraturen. I kapitlet vil det dog fortrinsvist være anvendelsen af appropriering inden for litteraturen, der vil være i fokus, om end betydelig indflydelse kommer fra de øvrige kunstarter.

De af tresseravantgardens eksperimentelle prosaværker, der her vil blive analyseret, er værker, der ikke kun benytter den umarkerede appropriering af stumper og bidder af fremmede tekster som et virkemiddel blandt andre, men derimod udgør værker, hvor approprieringen er den væsentligste kompositoriske teknik. En teknik, der, som kapitlet vil vise, hænger snævert sammen med tresseravantgardens opgør både forfatterinstansen og med værket som et organisk, originalt og autonomt udtryk for selvsamme Forfatter. I radikaliseringen af approprieringsteknikken bliver dette opgør meget tydeligt.

Strukturen i kapitlet er følgende: Indledningsvist vil der blive argumenteret for termen 'appropriering' som samlebegreb for en række teknikker, der anvendes ikke kun i litteraturen, men også i de øvrige kunstarter, hvorefter jeg vil undersøge anvendelsen af approprieringsteknikker i litteraturen, hvor forskelligartede, ja måske endda ligefrem divergerende sproglige diskurser støder sammen i en given tekst, og hvordan der på denne vis formuleres et angreb på forfatter- og værkkategorien. Herefter skal anvendelsen af approprieringsteknikker i 1960'erne skitseres, først gennem en inddragelse af Marcel Duchamps readymade-strategi, der så videreføres i popkunsten og den minimalistiske kunst. To specifikke litterære teknikker fra 1960'ernes begyndelse, der udgør privilegerede eksempler på appropriering, analyseres nærmere, nemlig William S. Burroughs *cut-up*-teknik og de franske situationisters *détournement*. Herefter vendes blikket mod en dansk kontekst, hvor appropriering som teori og praksis hos den danske tresseravantgarde vil blive undersøgt.

Slutteligt afrundes kapitlet med analyser af Bjørn Nørgaards roman *Sommeren der gik* (1971) og Hans-Jørgen Nielsens roman *Dilettariatets Proktatur* (1969) med henblik på at klarlægge den eksakte anvendelse af approprieringsteknikken i disse værker og bl.a. se på, hvordan denne anvendelse sker som led i en kritik af autorfunktionens implicite forestilling om originalitet. I disse to romaner benyttes approprieringsstrategierne i en sådan grad, om end på forskellig vis, at disse strategier må betegnes som romanernes væsentligste kompositoriske træk.

Appropriering anvendt som samlebegreb

Termen "appropriering" anvendes i afhandlingen som samlebegreb, idet denne term, hvilket skal vises i det følgende, ikke er bundet til én specifik kunstart eller til en specifik kunstnerisk teknik.

Da det svenske tidsskrift *OEI*, et tidsskrift, der siden 1999 har været et vigtigt forum for reaktualiseringen af avantgardestrategier, i 2003-2004 udgiver et temanummer om, hvad her skal benævnes 'approprieringsteknikker' vælger redaktørerne på tidsskriftets forside at angive følgende begreber:

"Appropriering, Collage, Copyleft, Cut-up, Decollage, Détournement, Fold-in, Found Text, Montage, Parasitering, Plagiat, Postproduktion, Ready-made, Remediering, Remix, Sampling, Splice-in ..." (*OEI* nr. 15-16-17, 2003-04)

Opremsningens tre afsluttende punktummer er sigende: Fortsæt selv. Men fortsættelsen ville være en yderligere specifikation af approprieringsteknikker i den sideordning af begreberne, som den alfabetiske hierarkisering skaber. Listen i *OEI* indeholder eksempler på specifikke litterære teknikker (cut-up, détournement, fold-in, found text, splice-in),²¹⁸ specifikke billedkunstneriske teknikker (readymade, collage, decollage),²¹⁹ samt en specifik filmteknik²²⁰ (montage).²²¹ Dertil kommer termer, der hører til musikken, om end de ikke betegner specifikke

²¹⁸ William S. Burroughs og Brion Gysins cut-up, Burroughs' fold-in og splice-in samt situationisternes détournement. Jeg vender tilbage til cut-up-teknikken og détournementet lidt senere i dette kapitel. "Found text" må formodes at være en tekstvariant af *object trouvé*.

²¹⁹ Marcel Duchamps readymade, kubisternes collage og de franske nouveau réalistes décollage (bl.a. Raymond Hains).

²²⁰ F.eks. russerne Sergei M. Eisensteins og Dziga Vertovs montage teknikker.

²²¹ Man skal her selvfølgelig være opmærksom på at flere af teknikkerne, f.eks. détournement, principielt ikke er bundet til én kunstart eller at der nødvendigvis er tale om én teknik.

kunstneriske teknikker (remix og sampling),²²² processen fra filmrulle til færdigt produkt (postproduktion),²²³ et begreb fra biologien (parasitisme),²²⁴ en generaliseret intermediel problematik (remediering),²²⁵ en copyrightbekæmpende bevægelse af politisk-kunstnerisk tilsnit (copyleft),²²⁶ samt en valoriserende term, der ikke er bundet til nogen kunstart eller teknik (plagiat).²²⁷ Det første begreb kommer til sidst: appropriering, der altså skal fungere som samlebegreb for de ovenstående. Men hvorfor ikke anvende termer som readymade, montage eller collage?

En term som "readymade" er uløseligt knyttet til Marcel Duchamps praksis, hvis helt centrale betydning for 1960ernes avantgarder gør, at termen finder bred anvendelse i årtiet, også inden for litteraturen. Problemet med readymade" og mange af de øvrige ovenstående termer er, at de skal 'oversættes' fra en kunstart til en anden, hvorfor enten kunstartspecifikke forskelle straks skal ekspliciteres (læs= hvilke af readymadens træk lader sig ikke overføre?) eller det skal præciseres at termen kun dækker en begrænset del af de litterære eksperimenter i hvilke, der anvendes approprieringsstrategier. Per Højholt anvender betegnelsen "en slags litterære readymades" i forbindelse med nogle af "sine" tekster fra 1980erne, men her er der netop tale om tekster som Højholt blot signerer eller ændrer minimalt i.²²⁸ Sådanne litterære readymades finder man også eksempler på hos tresseravantgarden. Det måske mest markante eksempel er Åke Hodells readymade-roman *Bruksanvisning för symaskinen Singer Victoria*

²²² Begrebet "remix" anvendes i en litterær kontekst hos Nikolajsen (2006) under inspiration fra bl.a. Ulf Poschardts *DJ-Culture* (1998). "Remix"-begrebet kan imidlertid ikke anvendes som samlebegreb, da det er for bundet til at et litterært forlæg 'remixes' gennem udskiftning af glosor el. lign.

²²³ Postproduktion: processen fra filmrulle til færdigt produkt. Hos den franske kunstteoretiker Nicolas Bourriaud anvendes 'postproduction' som metaterm for approprieringsteknikker inden for billedkunsten, se Bourriaud (2003).

²²⁴ Parasitering: Ifølge *Den Store Danske Encyklopædi* er der tale om en "tæt sammenknytning mellem to levende organismer af forskellig art, hvor den ene part, parasitten, i dele af eller hele livet er ernæringsmæssigt afhængig af den anden, værten, som også kan udgøre parasittens hele levested." Et eksempel på parasitering kunne være John Cages *mesotics*, et sæt regler, hvormed han 'genskriver' bl.a. Ezra Pounds *The Cantos* uden dog at tilføje noget selv andet end de regler, der, lig parasitten, suger næring ud af værten Pound (se hertil Dworkin 2003: 88-122).

²²⁵ Remediering fra et medie til et andet. F.eks. fra lineær tekst på bogsiden til hypertext.

²²⁶ 'Copyleft' er omvendingen af 'copyright'. 'Copyleft' udspringer af hackeren Richard M. Stallmanns initiativer for åben software (softwaren er ikke låst, man kan ændre i den under forudsætning af at andre får adgang til de ændringer). Stallmann har grundlagt *The Free Software Foundation* og *The GNU Project*. Hovedfjenden er Microsofts patenter, jfr. Richard Stallmanns *Free software, free society. Selected essays* (2002). En anden hovedfigur er juristen Lawrence Lessig, der udvider spektret til at omfatte kulturen, jfr. Lessigs *Free culture* (2004).

²²⁷ Plagiat defineres i *Den Store Danske Encyklopædi* som "eftergørelse af en andens litterære eller andet kunstneriske værk".

²²⁸ "Hamilton Fish" og "Genital og abdominal selvkirurgi" i *Praksis, 5: Nuet druknet i latter* (1983) p. 73. For en glimrende analyse af disse tekster samt en diskussion af den litterære readymade, se Iversen (2001) og (2004).

(1965).²²⁹ Men værker som denne symaskinemanualroman er undtagelser, idet man inden for tresseravantgarden generelt ikke finder approprieringen af hele, afgrænsede og afsluttede tekster, snarere er der tale om approprieringen af mindre dele, enkeltlinjer, passager og tilsvarende. Man kan, som Arturo Schwarz gør det i Schwarz (1964), skelne mellem forskellige typer 'readymades', der repræsenterer ingen eller mindre indgreb,²³⁰ men denne specificering gør ikke readymade-begrebet reelt funktionelt i en litterær kontekst, fordi udgangspunktet stadig væk er en *helhed*, der approprieres, hvorimod termen "appropriering" omfatter mindre stumper og stykker, der indgår i en større sammenhæng.

Både termene "montage" og "collage" findes anvendt i forbindelse med litteraturen. Et standardværk er her Möbius (2000), hvor montage- og collagebegrebet beskrives inden for litteratur, billedkunst, film, fotografi, musik og teater.²³¹ Möbius fremhæver relevansen af begrebet "montage" i forhold til forståelsen af moderne litteratur, men han peger samtidig på vanskeligheder ved at generalisere grundet nationale forskelle i praksis og teori samt at montage besidder "ein jeweils anderes Potential" i de enkelte kunstarter (Möbius 2000: 18). I collagen (inden for billedkunsten) er den materielle dimension vigtig, idet det er et tredimensionelt materiale, der sættes sammen, hvorimod der inden for filmens montage foretages en sammenstilling af ofte præfabrikerede filmklip, der kan være arrangeret i en seriel struktur. Litteraturens materiale er derimod sprog, hvorfor det er svært at etablere en direkte

²²⁹ Et andet "litterært" readymade er Hans-Jørgen Nielsens og Henning Christiansens versionering af Duchamps flasketørrer i *Hvedekorn* nr. 3, 1966, hvor Nielsen med en tusch har indrammet fotografiet af Duchamps flasketørrer og signeret det med "ready made 1966/hans-jørgen nielsen", hvorefter Christiansen har indrammet det indrammede readymade og signeret det med "ready made 1966/henning christiansen". Denne lille spøg peger på Duchamps høje status i 1960'erne.

²³⁰ Schwarz skelner mellem 1) Ready-made, 2) Ready-Made Aidé, 3) Ready-made Rectifié, 4) Ready-made Imité Recité, 5) Ready-made Imité, 6) Semi Ready-made, 7) Ready-Made Imprimé, 8) Ready-made imprimé modifié (Schwarz 1964: 24-36). *Ready-made* er et hvilket som helst værk udvalgt af forfatteren (ingen modifikation som i flasketørrerstativet). *Ready-Made Aidé* ændrer perceptionsvinklen, men repræsenterer ingen indgriben (Schwarz nævner cykelhjulet). *Ready-made Rectifié* udgør en korrektion af readymaden (Duchamps modificering af Mona Lisa-portrættet, L.H.O.O.Q.). *Ready-made Imité Recité* er en ændring af en imiteret readymade, f.eks. ændringen af en fotografisk reproduceret genstand, modsat Duchamps Mona Lisa-portræt, hvor skæg og indskrift er malet direkte oven på originalen (dvs. den originalt malede reproduktion!). *Ready-made Imité* er gentagelsen af en readymade, men uden korrektion (Schwarz finder ikke eksempler på denne praksis hos Duchamp, men nævner Jasper Johns *beer cans*). *Semi Ready-made* kombinerer mere eller mindre modificerede readymades (Duchamps *Why Not Sneeze?* fra 1921). *Ready-Made Imprimé* er en trykt tekst, uanset art, som digteren har indsat i sin egen komposition uden at modificere den. *Ready-made imprimé modifié* er ændringen af et enkelt ord, konstruktionen af et anagram (Duchamps *marchand du sel*, saltsælgeren, et ordspil på Duchamps eget navn) eller ændringen af en kendt tekst.

²³¹ For anvendelse af montage- og collagebegrebet i en litterær sammenhæng, se desuden Hage (1981) og Klotz (1976).

analogi mellem f.eks. billedkunsten og litteraturen. Modsat collagen har litteraturen, såfremt der anvendes en ensartet typografi (og ikke approprieres direkte, f.eks. via offset-teknik, fra en anden skriftlig kilde), en harmoniserende effekt, dvs. fremmed sprogmateriale skjuler sig lettere i teksten, især hvis det ikke forsynes med en visuel markør som citationstegnet eller en anden form for optisk fremhævnning.

Termer som f.eks. "cut-up" og "détournement" er heller ikke anvendelige som samlebegreber. Ikke fordi disse teknikker er afgrænset til litteraturen (det er de, som det skal demonstreres lidt senere i kapitlet, nemlig *ikke*), men fordi der netop er tale om relativt specifikt definerede teknikker, og fordi der tillige ligger en sprog- og magtkritisk ideologi bag, der gør at disse teknikker har en begrænset operationalitet på metaplan.

Termen "appropriering" er dog heller ikke helt uden problemer. Termens 'operationalitet', dvs. dets evne som metaterm for kunstneriske aktiviteter fra kubismen og frem til i dag, bliver en smule vanskeliggjort af den amerikanske gruppering af kunstnere, der fra slutningen af 1970'erne²³² og frem arbejder under termen 'Appropriation Art' og genanvender kanoniserede malerier og skulpturer fra kunsthistorien.²³³ Men disse kunstneres brug af termen 'appropriering' fjører ikke en specificitet til denne teknik, der gør, at de har copyright(!) på titlen. Når der i afhandlingen specifikt tales om "Appropriation Art" vil det referere til denne kunstnergruppe, hvorimod "approprieringsteknikker" og "approprieringskunst" ikke vil være bundet til én kunstart eller udtryk for én præcis metode, men derimod være udtryk for en strategi, der kan anvendes i og på tværs af de enkelte kunstarter, og hvis præcise fremtræden afhænger af den konkrete anvendelse.

Appropriering i litteraturen

Som litterær teknik hos tresseravantgarden skal appropriering defineres på følgende vis: Appropriering er de intentionelle og som oftest umarkerede lån (eller deciderede ran) fra andre skriftlige kilder. Et kildemateriale, der ganske ofte ikke udgøres af kanoniseret finlitteratur, men

²³² Se Welchman (2001) for et overblik over appropriationskunstens videre udvikling fra 1989-1999. Welchmans essays giver imidlertid ikke et historisk overblik over appropriationskunstens ophav og udvikling.

²³³ Grupperingen tog navn efter fællesudstillingen "The Art of Appropriation", der bliver vist på Alternative Museum i New York i 1985 (Se Rebbelmund 1999: 7). De væsentligste eksponenter inden for 'Appropriation Art' er kunstnere som Barbara Kruger, Richard Prince, Sherrie Levine, Jeff Koons, Jenny Holzer og Cindy Sherman.

derimod af populærkulturelt materiale. Approprieringsteknikkerne skal betragtes som led i tresseravantgardens kritik af både den originale forfatter, værkkategorien og af høj-lav-hierarkiet inden for kulturen. Approprieringen inden for litteraturen kan betragtes parallelt, men ikke synonymt med de tilsvarende strategier, der anvendes i 1960erne i de øvrige kunstarter. Approprieringsstrategien kan være det overordnede kompositoriske greb i et givent værk, men er det ikke nødvendigvis. Ved appropriering er der tale om en generel teknik, hvis præcise karakter selvsagt afhænger af den individuelle praksis for så vidt, at der ikke er tale om en metode eller skabelon.

Approprieringsteknikken kan illustreres gennem en sammenligning med den funktion "citatet" har i en tekst. I såvel approprieringen som citatet flyttes et antal tegn (ord og bogstaver, men eventuelt også billeder) fra et værk til et andet. Den afgørende forskel er selvfølgelig om der sættes anførselstegn om lånet. Citatet gør ikke, som approprieringen, 'noget til sit eget', men fungerer snarere som en 'støtte i forhold til sit eget', dvs. som "dokumentation for ens egen idé eller tese – som bevis eller bekræftelse" (Rask 1995: 100), men uden at ejendomsretten krænkes. Hvor velvalgte citater almindeligvis underbygger den skrivendes saglighed og troværdighed, så udgør approprieringsteknikken, for så vidt at den afsløres som en sådan, ikke kun en usaglig, ja i ophavsretslig forstand endog potentielt kriminel og strafbar praksis, men tillige en morcellering af det skrivende jeg's enhed, for så vidt at skriften, som det vil blive demonstreret i værkanalyserne, kan afsløre sig som en sammensat størrelse af tilranede stumper og stykker.

I modsætning til de normale krav om at citere korrekt, finder man i den litterære appropriering sjældent hverken en angivelse af ophavet eller en overholdelse af kravet om ordrethed: Det approprierede stykke kan være forkortet, forvansket eller ortografisk og indholdsmæssigt tilpasset den fremmede struktur. Forsyndelsen (at citere uden anførselstegn) er, i det mindste i første omgang, let at skjule. Én skrift kan skjule en anden. Skriften kan i modsætning til billedkunsten lade fremmede syntakser glide ind i en ny skrifttype og i et nyt værk uden at det nødvendigvis kan iagttages. Ofte vil de approprierede stykker konvergere med den nye sammenhæng, som de placeres i. Dette gælder også for citater, der markeres med anførselstegn. I og med at brudstykkerne indgår i et metonymisk forhold til deres oprindelsessted, så udkæmpes der en veritabel kamp om tekstens mening. Det approprierede

stykke er, ifølge Gröbel (2000), forbundet med dets ophav i en metonymisk forbindelse, men samtidig, i dets løsriven fra samme, udgør det et "Konstrukt", der ikke desto mindre kan dominere den nye sammenhæng, som det approprierede stykke kommer til at indgå i. I Riffaterre (1978) og (1979) peges tilsvarende på at citatet som form er en anomali, dvs. et afvigende element fra tekstens øvrige enhed. Anomalien modarbejder tekstens lineære struktur gennem sin semantiske afvigelse fra hovedteksten. Via denne afvigelse bliver det muligt for læseren, om ikke at udpege citater, så dog alligevel at ane det intertekstuelle spil, der er på færde (Riffaterre 1978: 64). En udpegning bliver derimod vanskeliggjort, såfremt de approprierede stykker integreres fuldstændigt i den nye sammenhæng, dvs. hvis de syntaktisk, stilistisk og semantisk ikke adskiller sig fra hovedteksten, eller hvis hovedteksten i langt overvejende grad er én sprogligt divergerende heterogenitet.

I forhold til den løsagtige omgang med citater, med eller uden anførselstegn, så har skønlitteraturen ifølge litteraten Peter V. Zima en privilegeret plads i forhold til andre typer litteratur: I modsætning til videnskabelige eller juridiske tekster, bedømmes skønlitteraturen nemlig ikke ud fra andet end ét kriterium, nemlig et givent værks evne til at forny litteraturen: "Das einzige Normensystem, dem sie Rechenschaft schuldig ist, fördert in der gegenwärtigen gesellschaftlichen und sprachlichen Situation das Experiment, die Innovation" (Zima 2000: 299). Men hvem bogfører dette moralsk-etisk-æstetiske regnskab? Og denne tankegang, der synes domineret af en myte om originalitet, er jo just den som tresseravantgarden gør op med. Frem for at blive vurderet som originalt, så vil et værk, der i udstrakt grad gør brug af approprieringsteknikker, formodentlig blive vurderet som et plagiat, med mindre at forfatteren da bliver hædret for at være en original kopist. Omvendt kan tresseravantgardens opgør med forestillingen om det originale værk dog paradoksalt nok resultere i originale værker.

Approprieringen minder om citatet, men det negerer den redelighed, der almindeligvis er forbundet til citatet gennem den manglende kreditering og en eventuel forvanskning af det approprierede. En anden mulighed er at sammenligne den litterære approprieringsteknik med andre stilfigurer såsom ekfrasen, allusionen og pastichen. I modsætning til citatet er der i disse tre stilfigurer ikke tale om at en (del af en) konkret tekst flyttes fra et værk til andet. Alle tre stilfigurer besidder dog lig den umarkerede approprierede tekst en slags 'undertekst'. Både i ekfrasens billedbeskrivelse, allusionens hentydninger til ældre litterære værker samt pastichens

stilimitationer af en ældre epoke eller af ældre forfattere skrives der 'oven på' eller 'i forlængelse af' en anden tekst som disse tre stilfigurer ofte ikke udpeger direkte. I disse tre stilfigurer er der måske ikke tale om en regulær appropriering af et tekststykke, der sættes ind i en anden kontekst, men man kunne tale om hhv. en appropriering af et motiv (ekfrase), af et navn eller fænomen (allusion) eller af en stil (pastichen). Pastichen er måske den stilfigur, der kommer tættest på i kraft af sin imitation, om end figurens lån er af stilistisk og ikke konkret art. Citatet, ekfrasen, allusionen og pastichen (såfremt sidstnævnte ikke er ufrivilligt traderende) er eksempler på hvad man kunne kalde for 'respektabel' former for intertekstualitet.

Approprieringsteknikken og intertekstualitet er selvsagt tæt knyttet sammen. Intertekstualitet skal her ikke kun forstås som en form for 'respektabel' intertekstualitet, gennem hvilken der (både via markerede og umarkerede referencer til tidligere værker) etableres en forbindelse til litteratur- og kulturhistorien (som i f.eks. Eliots *The Waste Land*).

I langt højere grad er der i approprieringen tale om en 'beskidt' eller ligefrem destruktiv intertekstualitet, dvs. deciderede *ran*, der ikke knytter an til de kanoniserede forgængere, men derimod, gennem en vidtstrakt inddragelse af et heterogent og bearbejdet materiale, mere grundliggende sår tvivl om kategorierne 'forfatter' og 'værk'. Fremkomsten af intertekstualitetsbegrebet i 1960erne hos bl.a. Julia Kristeva og Roland Barthes er da også tæt forbundet med kritikken af forfatterfiguren og værkkategorien.

Spørgsmålet er så hvor væsentligt det er eksakt at kunne påvise oprindelsen til alle disse anomalier, der tydeligvis eksisterer i tresseravantgardens tekster? Det er utvivlsomt væsentligt for forståelsen af approprieringsteknikker at påvise, at en given tekst besidder anomalier og at kunne beskrive disse i en analyse af de brudflader mellem divergerende sproglige diskurser, der bliver skabt i den givne tekst. Men er det tilsvarende væsentligt at kunne lokalisere et større eller mindre antal kilder i tresseravantgardens tekster? Dels er der jo vanskelighederne ved rent praktisk at efterspore et triviallitterært materiale, der jo ikke besidder et minimum af kanoniseret status, dels er just dette materiale jo netop kendetegnet ved sine klicheer, dvs. sin skabelonagtige karakter, hvorfor det i princippet er ligegyldigt om det er denne eller hin kærlighedsnovelle eller spionroman, der bliver approprieret fra.

I kapitel 1 blev Barthes' teori om "forfatterens død" diskuteret. Hos Barthes forlyder det: "At efterspore et værks "kilder" og "påvirkninger" er at tilfredsstille herkomstmyten. De citater,

en tekst udgøres af, er anonyme, ueftersporbare og alligevel *allerede læste*: Det er citater uden anførselstegn” (Barthes 2004: 263). Er det ikke, hvis man skal følge Barthes, at tilfredsstille herkomstmyten at forsøge at efterspore disse kilder? Hertil kan man både svare ja og nej. Ja, fordi sproget jo i sig selv danner et intertekstuelt spil af evig betydningsdannelse, der ikke tilhører nogen, fordi der konstant sker et genbrug af elementer fra fonemniveau til ord- og diskursniveau, og fordi det utvivlsomt ikke har været hensigten (modsat f.eks. et højmodernistisk værk som *Ulysses*) at etablere en avanceret intertekstuel gemmeleg for forfatterskabsspecialister, hvilket jo netop vil være i modstrid med den afmytologisering af værket som tresseravantgarden ønsker. Omvendt kunne man også hævde at der på trods af denne sprogets indlejrede readymadestruktur og eventuel appropriering af triviallitteratur jo alligevel ofte formes prægnante sproglige sammensætninger, der indgår i værker, der al appropriering til trods (eller i visse tilfælde netop på grund af disse) kan betegnes som særegne eller endda originale. Herudover kan man med Dech (1981) tilføje at en sådan påvisning på den ene side kan belyse hvilke typer af appropriering, der specifikt er blevet foretaget, og på den anden side kan påvisningen give en større forståelse af de enkelte approprierede stykkers indhold via forbindelsen til deres ophav (Dech 1981: 56-57).²³⁴

Duchamp & co.

En væsentlig inspiration for 1960ernes avantgardekunst bliver Marcel Duchamps kunstneriske praksis, ikke mindst hans readymades. Receptionen af Duchamp tager for alvor fart i slutningen af 1950erne og starten af 1960erne.²³⁵ Duchamp-effekten kommer sent, hvilket skyldes både Duchamps forsvinden fra kunstverdenen og readymadens faktiske ’instabilitet’: Duchamp formåede ikke (eller ville ikke) forhindre at visse af dem gled tilbage til den hverdag, som de var

²³⁴ Et prominent eksempel på en minutiøs kortlægning af et avantgardeværk er kortlægningen af Hannah Höchs approprieringsværk *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1919-20) i Dech (1981). Man kunne også henvise til Debords egen opsporing af kilder i sit eget værk *Mémoires* mange år efter værkets fuldførelse, et værk der ifølge bogens egne oplysninger var ”entièrment composé d’éléments préfabriqués” (Debord 2004: upag.).

²³⁵ Duchamp-receptionen bliver først for alvor indledt af Robert Motherwells antologi *The Dada Painters and Poets* (1951), Robert Leblers monografi (1959), tilgængeliggørelsen af mæcenerne Arenbergs store Duchamp-samling via placeringen Philadelphia Museum of Art i 1954, den første retrospektive udstilling på Pasadena Art Museum i 1963, den første store retrospektive udstilling af Duchamps *readymades* på Galeria Arturo Schwarz i Milano i 1964 samt reproduktionen af Duchamps *readymades*, hvilket muliggør at andre museer kan vise værkerne.

blevet udvalgt fra, hvorfor en del primært eksisterede som reproduktioner i miniformat i Duchamps *Boîte en valise* fra 1942 (jfr. Buskirk 1996).

Readymadens navn stammer oprindeligt fra modeindustriens konfektionsbeklædning²³⁶ og henviser således til en industriel serieproduktion, dvs. til præfabrikerede produkter, og ikke til en kunstnerisk skabelsesproces.²³⁷

Valget af disse profane genstande, der ikke er frembragt i et kunstnerisk øjemed, som objekter, der placeres i en kunstkontekst, udgør et angreb på forestillingen om kunstnerisk originalitet og på kunsten som afgrænset felt. Duchamps greb er signaturen, titlen og anordningen af readymaden. *Signeringen* af genstanden forlener denne genstand med status af værk og knytter samtidig genstanden/værket til den, der sætter signaturen.²³⁸ Duchamp har i en ikke-signeret kommentar i tidsskriftet *The Blind Man* i 1917 peget på 'valget' af en, i Duchamps optik, neutral genstand, som det essentielle.²³⁹ At readymaden er en neutral genstand kontrasteres imidlertid af kritikere som Arthur C. Danto og Marjorie Perloff, der har betonet readymadens æstetiske kvaliteter.²⁴⁰ Duchamps syn kontrasteres såmænd også af Duchamps egen senere praksis, der (med sin varierende grad af modificering af de approprierede objekter) ikke tyder på at readymaden skal fremstå så neutral som mulig.²⁴¹

Duchamps to andre greb er tæt knyttet til den nye kontekst, der etableres, nemlig *anordningen af readymaden*, dvs. en eventuel modificering af genstanden og anordning (f.eks.

²³⁶ Den tilsvarende titel på fransk er 'tout-fait', men Duchamp anvendte selv den engelske term 'ready-made'.

²³⁷ Man kan eksempelvis nævne Duchamps *Roue de bicyclette* (cykelhjulet) fra 1913 og hans *Séchoir à bouteilles* (flasketørreren) fra 1914, der begge udgøres af præfabrikerede elementer, hhv. et sammensat readymade, hvor cykelhjulet er monteret på en skammel og, for flasketørrerens vedkommende, et readymade, der ikke har undergået nogen form for modificering, end ikke i sin titel, der blot er den, i sin korrekthed, neutrale betegnelse: *Séchoir à bouteilles*.

²³⁸ I de 'rene' readymades, dvs. readymades som *Séchoir à bouteilles* bliver signaturen dét afgørende moment, der lader flasketørreren forlade de franske kælderrum og træde ind i kunstens sfære. Flasketørreren er sin mangedoblede krone, der unærmelig (pga. sine pigge) skyder i vejret, visuelt betydeligt mere prægnant end f.eks. de flasker, der skulle tørre på stativet.

²³⁹ "Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object. As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges" (fra "The Richard Mutt Case" facsimile-udgave på www.toutfait.com).

²⁴⁰ Se kapitlet "Avant-Garde or Endgame" i Marjorie Perloffs *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media* (1991) og Arthur C. Dantos *The philosophical disenfranchisement of art* (1986).

²⁴¹ Duchamp gentager synspunktet om en "visual indifference" og "a complete anesthesia" i 1961 (se Sanouillet & Peterson 1989: 141-142).

urinalet, der er vendt på hovedet) samt værkets *titel*, der ofte består af ordspil med en flerhed af betydninger, der dermed skaber en ny og udvidet kontekst for readymaden.²⁴²

Det præfabrikerede bliver hos Duchamp altså i varierende grad modificeret. Det er ikke (kun) et spørgsmål om at sprænge kunstinstitutionens rammer med endnu en funden genstand, som Bürger antager i *Theorie der Avantgarde* (1974). Derimod er der tale om en praksis, som Duchamp måske nok radikaliserer, men som skal ses som en del af avantgardernes approprieringsteknikker.

Generelt kan man sige at approprieringsteknikkerne kan give det samme resultat, men dog ofte ikke gør det, da det er en *strategi* uden konkrete instruktionsvejledninger, hvorfor den konkrete udførelse og den nye kontekst, der bliver skabt, vil være forskellig.²⁴³ En videreførelse af Duchamp vil derfor ofte være gentagelsen af de strategier, der ligger til grund for hans praksis, men ikke en gentagelse af den værkspecifikke praksis.

Som Rosalind Krauss skriver i essayet "The Double Negative: a new syntax for sculpture" fra *Passages in Modern Sculpture* (1977), så trækker såvel minimal art som pop art på denne fælles kilde, nemlig Duchamps readymade, omend med væsensforskellige resultater:

"The pop artists worked with images that were already highly inflected [...], such as photographs of movie stars or frames from comic books, while the minimalists used elements into which content of a specific kind had not been built. Because of this they were able to deal with the readymade as an abstract unit and to focus attention on the more general questions of the way it could be deployed. What they were doing was exploiting the idea of the readymade in a far less anecdotal way than pop artists, considering its structural rather than its thematic implications" (Krauss 1993: 249)

Det approprierede materiale er forskelligt: Popkunstens fotografer og tegneserier vs. minimalismens abstrakte former, popkunstens anekdoter vs. minimalismens struktur, men en

²⁴² Titlerne på Duchamps værker er vigtige, jfr. Duchamps udbredte ordspilspraksis, der, udover ordspillende titler på de duchampske værker, har resulteret i det lille værk med ordspil, hvis titel er et ordspil *Rose Sélavy* (1939). Oversat i Sanouillet & Peterson (1989).

²⁴³ Sherrie Levines forgyldte urinal, "Fontaine (After Duchamp)" fra 1991 besidder måske ikke den samme flertydighed som originalen, men kan ses som en ironisk kommentar til urinalens skæbne fra seriefremstillet porcelænsform til at være mere end sin vægt i guld. Andre urinaler som Robert Gobers "Trois urinoirs" fra 1988, der er monteret på væggen uden indskrift eller omvending, er snarere eksempler på Duchamp-inspireret kunst, hvor Bürgers kritik om neo-avantgardens regression og trading kan synes på sin plads. Men det er jo i de færreste tilfælde at Duchamp-inspiration er så direkte som tilfældet er hos Levine og Gøber. Som oftest er der jo tale om en flertydig og selvstændig udvikling fra den duchampske inspiration, hvorfor Bürgers tese om neoavantgardens tomme gentagelse ikke synes at svare til neoavantgardens faktiske kunstværker, som Bürger jo rent faktisk beskæftiger sig meget lidt med i *Die Theorie der Avantgarde*.

approprierende tilgang finder man både hos popkunsten og minimalismen. Fælles er kritikken af kunsten og kunstnerrollen.

Duchamp er en helt central figur for tresseravantgarden, også for Fluxus, hvis Duchamp-inspiration delvist går gennem John Cages kunstneriske praksis. I artiklen "Adskilligt på foranledning af Documenta 4" skriver Hans-Jørgen Nielsen at Duchamps praksis ikke er en "stil" eller en "kunstretning": "Var han noget, var det først og fremmest en særlig holdning til kunst og det at lave den. Og det er på holdnings-planet, han har influeret efterkrigstidens avantgarde i en sådan grad, at alle veje synes at føre til ham." (Nielsen 2006: 204).²⁴⁴

Andy Warhols popmaskine

Den måske mest prægnante approprieringsteknik inden for billedkunsten i 1960erne kan findes i Andy Warhols værk, hvor afpersonaliseringen er helt central. En praksis, der kommer til udtryk i Warhols medieperson, produktionsforhold og, vigtigst, i Warhols konkrete fotobaserede og serielt fremstillede kunstværker. Warhols kunst privilegerer – på lige fod med andre amerikanske og europæiske popkunstnere – det fotografiske medie, der med sin reproducerbarhed muliggør et angreb mod to dogmer i den kunstopfattelse som forgængerne i den abstrakte ekspressionisme inkarnerede: værket som unik ekspression og kunstneren som originalt skabende. Warhols radikalisering består af en konsekvent afpersonalisering af værket gennem teknikkens eliminering af kunstneren modsat en mere personlig efterligning af produkter og fænomener fra massekulturen som hos andre popkunstnere som Claes Oldenburg eller James Rosenquist.²⁴⁵

²⁴⁴ For tresseravantgardens egen kortlægning af forbindelsen til Duchamp, se: *Übrigens sterben immer die anderen: Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950* (1988, red. Fischer & Daniels). En anden inspiration er, ud over Duchamp, dadaismen, der i 1960erne genopdages af tresseravantgarden (jfr. Müller 1987), hvilket jeg vender tilbage til i forbindelse med analysen af Hans-Jørgen Nielsens *Diletariatets Proktatur* (1969).

²⁴⁵ Den europæiske popkunst forsøger i øvrigt samme nedbrydning af høj-lav-hierarkiet som den amerikanske, men den har, som museumsdirektør Christian Gether skriver, i forbindelse med en udstilling af den europæiske popkunst, sværere ved at "slippe den klassiske kulturs romantiske dyrkelse af individet, kunstneren og værket" (Gether 1999: 11). Elementer fra hverdagen, fotografier og hverdagsgenstande, integreres i en kunstkontekst, men uden at kunstneren eller værket anfægtes så radikalt som hos Warhol (Se i øvrigt Aagesen 1999) og man kan sige at tresseravantgardens popkunst og i særdeleshed Per Kirkebys masonitmalerier fra anden halvdel af 1960erne ikke har været *ren* popkunst, men at poppen blot har været en af flere samtidige påvirkninger (Fuchs 1999 og Tøjner 2002).

Det enkelte værk indgår hos Warhol som del af en seriel produktion, der principielt er uendelig (antallet af Marilyn'er eller andre af Warhols motiver kan udvides efter behov). Kunstnerens status bliver ikke kun afmytologiseret af denne serieproduktion, men der sker en yderligere afmytologisering af at motivet, der anvendes i produktionen, ofte ikke er kunstnerens eget, men derimod en reproduktion af en reproduktion (fotografi), som oftest af *superstars* fra 1960erne.²⁴⁶ Der sker med reproduktionen af motivet altså ikke kun et tab af 'aura' (jfr. Benjamin 1994), men dermed en eksplicit betoning af, at der er tale om en reproduktion af en reproduktion af en reproduktion osv.

Et af de mest benyttede Warhol-citater fra 1960erne, der også dukker op adskillige gange i tresseravantgardens skrifter, er: "I want to be a machine" eller, nogle gange, mere udførligt: "I want to be a machine, and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do" (Swenson 2004: 18). Et citat, der (som kunsthistorikeren Robert Hughes har anført) kontrasterer den amerikanske ekspressionist Jackson Pollocks (1912-1956) lige så radikale "I am Nature" (Hughes 1980: 348). Sætter man Warhol op over for Pollock kan man udpege modsætningsparrene: maskinen vs. mediet/naturen, det beregnelige vs. det uberegnelige, overfladen vs. underbevidstheden, samlebåndet over for den dansende kriger, appropriering vs. kreering. Ikke for ingenting hedder Warhols atelier "The Factory": Kunsten som seriel praksis, teamwork og forretning. Dyrkelsen af det maskinelle hos Warhol trækker forbindelser både tilbage til 1910ernes og 1920ernes avantgards maskinfascination samt den teknologibegejstring som man finder hos avantgarderne i 1960erne, en begejstring, der også kan observeres i Marshall McLuhans skrifter fra perioden.

Et centralt spørgsmål i forhold til pop arten er, hvorvidt dets appropriationsstrategier kan betegnes som en kritik af det ekspanderende forbrugs- og mediesamfund, hvis produkter og ikoner det reproducerer, eller om der blot er tale om en affirmativ reproduktion? Formuleret anderledes: Fastholdes arven fra Duchamp i andre former eller forråder den denne? Kritikken sættes især på spidsen i 1960ernes slutning. Hvor popkunsten i 1960ernes første halvdel trods

²⁴⁶ Warhols egenhændige(?) påføring af maling på silketrykkene reducerer ikke, men forstærker tværtimod indtrykket af den mekaniske proces, fordi malingen, som Benjamin Buchloh er inde på, var "applied in such a vapid manner, detached from gesture as expression as much as it is located from contour as depiction [...] that it increases rather than contradicts the laconic mechanicity of the enterprise" (Buchloh 1999: 23). Selv det traditionelle håndgjorte arbejde med at påføre maling på et lærred bliver hos Warhol non-ekspressivt eller snarere pseudo-ekspressivt.

skepsis i receptionen bliver anset som et brud med modernismens høj-lav-hierarki, en frilægning af et moderne billedmateriale fra medierne samt et plaidoyer for en afpersonaliseret kunst og ditto kunstnerattitude, så bliver popkunsten som følge af den politisering, der finder sted i slutningen af 1960erne mere og mere betragtet som affirmative strategier, der kun bekræfter kunstmarkedet, kapitalismen og den herskende samfundsorden i stedet for at udfordre den.

Kunsthistorikeren Thomas Crow anfører i artiklen "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol", at man finder et kritisk potentiale i Warhols tidlige produktion, dvs. frem til omkring 1965. I den tidlige periode anvender Warhol ikke kun arbitrært billedmateriale fra massemedierne, men også nøje udvalgte fotos fra amerikanske billedbureauer som den amerikanske offentlighed ikke havde fået adgang til, fordi de simpelthen var for brutale til at blive offentliggjort (Crow 2001: 57-58). Disse billeder udgør Warhols "Disaster"-serie: "He gave them the collective title *Disaster*, and thus tied a political subject to the slaughter of innocents in the highway, airplane, and supermarket accidents he memorialized elsewhere" (Crow 2001: 58). I forlængelse af "Disaster"-serien kan Crow fortolke Warhols måske mest berømte udsagn om, at alle vil være berømte i femten minutter i en negativ og kritisk vinkling: "In his eyes it was likely to be under fairly horrifying circumstances" (ibid., p. 60). Crow analyserer tillige Warhols kendte Marilyn-billeder. Disse forstås ikke som en affirmativ reproduktion af et ikon, men som "a lengthy act of mourning" (ibid., p. 61), for så vidt at Warhol ikke understreger, men snarere slører det glamourøse og forførende ved billedet. Men Crow erkender også, at han leder efter sprækker af en mening, der er "more complex or critical than the received reading of Warhol's work would lead us to believe" (Crow 2001: 51). En reception, som Crow understreger, Warhol i eminent grad har været med til selv at præge. Crows redning er kun halv, for så vidt at påpegningen af et kritisk potentiale i Warhols tidlige produktion, ligeledes bliver en understregning af det affirmative element i den sene Warhols produktion.²⁴⁷

Warhol har tilmed forsøgt sig som "forfatter", hvor han viderefører sin afpersonaliserede æstetik fra billedkunsten til litteraturen og bogmediet. I romanen *a: a novel* (1968) benytter

²⁴⁷ Torben Sangild har i en overbevisende analyse af billeder fra "Disaster"-serien argumenteret for at Warhols værk både er en "hengivelse til og udstilling af massesubjektets varefetichisme. De er nemlig begge dele på en og samme gang. De rummer et kritisk potentiale netop fordi de tendentielt af-ideologiserer såvel kunsten som varen, udstiller dem i al deres banalitet frem for at tillægge dem en substans. Ved at udlåne sig selv som seismografisk instrument og vidne om kulturens anæstesi bliver Warhol potentielt kritisk, hvad enten han vil det eller ej." (Sangild 2004: 41).

Warhol sig af approprieringsteknikker, der skyder teknikken ind mellem kunstneren og kunstværket. Silketrykkenes 'rene' æstetik afløses her af en sproglig 'uren' æstetik. Romanen beskriver én dag, nærmere bestemt d. 30. juli 1965, i den amfetaminpåvirkede Ondines liv. "Romanen", hvis man kan kalde den det, er ikke, som James Joyces *Ulysses* (1922) en *stream of consciousness*, men snarere en ophobning af dialoger. En båndoptaget dokumentation af miljøet omkring *The Factory* en specifik dag i juli, hvor Ondine bevæger sig rundt med en båndoptager.²⁴⁸ Romanen slutter, hvilket næsten synes at passe lidt for godt til at være sandt (dvs. tilfældigt), med linjen "Out of the garbage, into The Book", hvilket ret præcist beskriver hverdagslig sniksnak, i dette tilfælde en overgearet, stofpåvirket sniksnak, der flyder ind i *a: a novel*. Båndene bliver skrevet ud af nogle hyrede kontordamer/teenagere, og tilfældigheden bliver, i endnu højere grad end i Warhols silketryk, en medskaber af betydning for så vidt at værket påvirkes af de enkelte kontordamers idiosynkrasier i forhold til retskrivning, kommatering, transskription af lyde, opdeling i en eller to spalter ved dialog etc. Den tilsyneladende affirmative mimesis, *alt skal med*, bliver udført in absurdum, fordi der ikke sker en litterær bearbejdning, og fordi redigeringen af værket får en temmelig aleatorisk prægning. Warhols roman er et afpersonaliseret værk al urenhed til trods – eller måske netop i kraft af at værket er urent-rent. I *a: a novel* problematiseres kunstnerrollen og værkkategorien. Tillige kan man betegne værket grundet dets altinkluderende approprieringsstrategi som et afpersonaliseret værk.²⁴⁹

I det følgende skal to væsentlige indsatser i 1960erne fremdrages, indsatser, hvor approprieringsteknikkerne bliver brugt i (bl.a.) et litterært perspektiv, og hvor resultaterne har en afpersonaliseret karakter. Det drejer sig om teknikkerne: "cut-up" og "détournement", som man finder hos hhv. den amerikanske forfatter William S. Burroughs og de franske situationister. Begge teknikker har rødder i 1910ernes og 1920ernes avantgarder, og begge

²⁴⁸ At romanen foregår i løbet af en dag er hvad omslagsteksten oplyser – et synspunkt, der ses gengivet i analyser af værket. Denne oplysning dementeres dog i Warhol (1975: 95), hvor det oplyses at båndene er optaget over flere dage.

²⁴⁹ I artiklen "Andys bøger – nogle overfladiske betragtninger" skriver Erik Thygesen, at Warhols bog er en omvending af James Joyces *Ulysses*: "'a' er alt det som 'U' ikke er og [...] 'U' er alt det 'a' ikke er. 'U' er f.eks. underbevidsthed, 'a' er udelukkende overflader og kun overflader og ikke andet [...] 'U' [er konstrueret] over et indviklet tematisk og stilistisk og mytologisk-psykologiske skema, 'a' på den måde at Warhol har sagt at nu laver vi en roman om Ondine og det brokker Ondine sig i øvrigt over mange gange undervejs" (Thygesen 1969: 72-73)

udgør en udpræget kritisk praksis, hvor såvel forfatter- som værkkategorien forsøges demonteret.

Cut-up-teknikken

Cut-up-teknikken, der beskrives i William S. Burroughs' artikel "The Cut-up Method of Brion Gysin" fra 1961, går i al sin enkelhed ud på at lave fire vertikale snit på en side og derefter bytte om på deres rækkefølge.²⁵⁰ Materialet til brug for en sådan cut-up-teknik er ord fra aviser og bøger. Teknikken er, ifølge Burroughs, en litterær variant af såvel billedkunstens collageteknik som dadaisten Tristan Tzaras aleatoriske eksperimenter.²⁵¹ Cut-up-teknikken muliggør en reaktualisering af historisk materiale, der har mistet sin sproglige vitalitet. Gysin understreger i sin egen "Cut-ups Self-explained", der oprindeligt bliver trykt i *Evergreen Review* nr. 29 1963, at sprogets enkelte ord ikke tilhører nogen og at det resultat, der måtte fremkomme ved anvendelsen af teknikken, er afpersonaliseret (Gysin 2002). Afpersonaliseringen består i at forfatteren udfører teknikkerne og dermed i minimal grad er konstruktør af det sproglige resultat, der opstår ved anvendelsen af cut-up-teknikken, om end valget af materiale er 'forfatterens' domæne.

Cut-up-teknikken adskiller sig fra det situationistiske *détournement* ved at være genkendelig som *stil*, ikke mindst fordi Burroughs selv leverer en instruktionsvejledning til cut-up-teknikken, og fordi teknikken rent faktisk udmønter sig i litterære *værker*.²⁵² Burroughs knytter to vigtige egenskaber til cut-up-teknikken. Den første egenskab er, at anvendelsen af teknikken forplanter sig som en hallucinatorisk effekt ("the place of mescaline hallucination: seeing colors tasting sounds smelling forms", Burroughs 1978: 32), dvs. en "forvirring af alle sanser" som Arthur Rimbaud udtrykker det i sit berømte Seerbrev, men hos Burroughs er der netop ikke tale om digteren som Seer, men om cut-up-teknikkens hallucinatoriske effekt, en

²⁵⁰ "The method is simple. Here is one way to do it. Take a page. Like this page. Now cut down the middle and cross the middle. You have four sections: 1 2 3 4 . . . one two three four. Now rearrange the sections placing section four with section one and section two with section three. And you have a new page. Sometimes it says much the same thing. Sometimes something quite different—cutting up political speeches is an interesting exercise—in any case you will find that it says something and something quite definite" (Burroughs 1978: 29 og 31).

²⁵¹ Jfr. Tzara: "Pour faire une poème dadaïste" i "Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer" (1923), se Tzara (2004).

²⁵² Gysins *Minutes to go* fra 1959 og Burroughs' egen Nova Express-trilogi, der består af *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962) og *Nova Express* (1964).

synæstesi som netop påvirkning af LSD eller meskalin kan skabe i den menneskelige hjerne.²⁵³ Den anden egenskab, som Burroughs uddyber i essayet "Electronic revolution" fra 1962, er ikke indadvendt, men derimod en bevægelse væk fra det litterære værk og ud mod massemedierne. Burroughs beskriver her, hvordan man med bånd- og videooptagere kan konstruere cut-ups af lyde og billeder, der kan være med til vende massemediernes påvirkning af befolkningen til et våben mod dem, der står bag massemedierne.²⁵⁴ Modsat Debord er der ikke en principiel mediekritik at finde hos Burroughs, der tværtimod ser det frigørende potentiale i massemedierne, hvis disse vel at mærke vendes mod dem, der behersker medierne, nemlig kapitalen, religionen og statsapparatet. Målet med cut-up-teknikken er, som David Banash har udtrykt det, "to reinvent public discourses, transform and critique ideology, and ultimately to transform reality" (Banash 2004: 29). I "Electronic revolution" finder man eksakt den samme sprogkritik som i *Nova Express*-trilogien. Skriften er her en virus (Burroughs' sci-fi-hallucinationer fra romanerne kan også spores i de ikke-litterære skrifter), en virus, der har angrebet Jorden fra det ydre rum. Denne virus påvirker kroppens "soft machine" og skaber artificielle identiteter, der er villige til at acceptere en enstrenget og undertrykkende sproglig diskurs fra magthavernes side. Cut-up-teknikken er guerillavirksomhed på det semantiske plan. Immanent i cut-up-teknikken ligger for Burroughs en evne til at rekonstruere sandheden, f.eks. hvis man anvender teknikken i forhold til politiske taler.²⁵⁵ Burroughs synes ikke at arbejde med et alternativ til det bestående samfund, snarere fungerer cut-up-teknikken som en vedvarende antagonistisk strategi, ved hvilken individet kan forsøge at unddrage sig massemediernes ensretning af individerne.

Cut-up-teknikken udmønter sig i cut-up-værker og en distinkt cut-up-stil. Værkerne er afpersonaliserede, for så vidt at værkerne nok er resultatet af ophavsmandens valg af tekster, men at det konkrete resultat dog i udpræget bærer præg af den strengthed og den udprægede grad af tilfældighed, der ligger immanent i teknikken. Cut-up-teknikken er ikke begrænset til

²⁵³ Det er ud fra essayet "The Cut-up Method of Brion Gysin" uvist om Burroughs, hvis teknik trækker på en form for teknisk produceret *écriture automatique* som surrealisterne praktiserede den, rent faktisk abonnerer på surrealistisk tankegods, der igen henter inspiration hos såvel Freud som proto-surrealisten Comte de Lautréamont.

²⁵⁴ Et praktisk anlagt forslag lyder: "Et frontlinie-våben til at skabe og optrappe optøjer. Der er intet mystisk ved denne operation. Lydeffekter fra optøjer kan skabe optøjer i en urolig situation. Optagelser af politifløjter tiltrækker panserne. Optagelser af skud, og de griber til våbnene." (Burroughs 1988: 8)

²⁵⁵ "You'll find [subliminal meanings] when you cut-up political speeches. Here, quite often, you'll find that some of the real meaning will emerge. And you'll also find that the politician usually means the exact opposite of what he's saying" (Burroughs i Lothringer 2001: 262).

kunstens verden, endsige litteraturens, men den besidder, som anført, et kritisk potentiale som samfunds- og mediekritisk negationsstrategi. En tilsvarende kritisk strategi, der imidlertid helt afskriver kunsten som mulighedsrum, er situationisternes *détournement*, der vil blive analyseret i det følgende.

Détournement: at kapre og fordreje det historiske materiale

Situationisterne, hvis organisation Situationistisk Internationale blev grundlagt i 1957,²⁵⁶ står som den amerikanske og europæiske pop art (bl.a.) i gæld til Marcel Duchamp og resten af 1910ernes og 1920ernes avantgarder. I situationisternes tilfælde er der dog tale om en ganske kritisk revision af forgængerne. Debord skriver i hovedværket *La Société du Spectacle* fra 1967 (da. *Skuespilsamfundet*, 1972):

"Dadaismen ville *ophæve kunsten uden at virkeliggøre den*; og surrealismen ville *virkeliggøre kunsten uden at ophæve den*. Den kritiske position, som siden er udarbejdet af *situationisterne*, har vist at ophævelsen og virkeliggørelsen af kunsten er de uadskillelige aspekter af én og samme *overskridelse af kunsten*" (Debord 1972: 134, forfatterens kursiveringer)²⁵⁷

Hverken dadaisternes anti-kunst eller surrealisternes virkeliggørelse af kunsten formår, ifølge situationisterne, at udgøre et kritisk potentiale i forhold til hvad Debord har kaldt "skuespilsamfundet". Skuespilsamfundet skal forstås som det kapitalistiske samfund som de

²⁵⁶ L'Internationale Situationniste bliver grundlagt i 1957 af L'Internationale Lettriste (en udbrydergruppe af Isidore Isous lettrister), le Mouvement Internationale pour un Bauhaus Imaginiste og Comité psycho-géographique de Londres. For proto- og præ-situationistiske tekster fra Cobra, lettristerne og frem, se Berrebys knap 700 sider lange dokumentation *Documents relatifs à la fondation l'Internationale Situationniste* fra 1985, hvori dokumenterne fremlægges med en yderst kortfattet indledning. Berreby skriver bl.a. "Les documents sont maintenant disponibles. L'histoire de cette période reste à écrire" (p. 11), en historie, der siden er forsøgt skrevet, se bl.a. Ohrt (1990). Det væsentligste bidrag til en sekundærlitteratur på dansk er formodentlig Bolt (2005), der samtidig giver en god oversigt over forskningslitteraturen.

²⁵⁷ I forhold til situationisternes rødder i 1910ernes og 1920ernes avantgarder er det interessant at forfatteren Comte de Lautréamont (1846-1870) bliver fremhævet i "Mode d'emploi du détournement" som en eksemplarisk praktiker af détournementet. Valget af Lautréamont er interessant, fordi Lautréamont blev genopdaget af de franske surrealister i 1920erne som en proto-surrealistisk forfatter, hvis kendte linje fra *Les Chants de Maldoror* (1869) "beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!" fremstår som essensen af surrealismens sammenkobling af elementer, der skaber et viltert irrationelt billedsprog (Comte de Lautréamont: *Les Chants de Maldoror et autres œuvres*, 1995, p. 236.) At trække Lautréamont frem bliver ikke kun en understregning af situationismens rødder, men ligeledes situationismens omfortolkning af disse. Hos Debord og Wolman er det vel at mærke Lautréamonts détournerende praksis i *Poésies* (1870), hvis détournerede maksimer af Pasacal, Vauvenargues m.fl, der står i centrum, ikke det irrationalistiske billedsprog og surrealismens Freud-inspirerede dybdepsykologiske overbygning.

passive mennesker bliver tilskuere til og eksponenter for.²⁵⁸ Målet? "Nous pensons d'abord qu'il faut changer le monde. [...] Nous savons que ce changement est possible par des actions appropriées", som Debord skriver i "Rapport sur la construction des situations..."²⁵⁹ og i forhold til disse "actions appropriées" er kunsten et middel, ikke et mål i sig selv.

De væsentligste artikler om détournementet som strategi udgøres af Guy Debord og Gil J. Wolmans artikel "Mode d'emploi du détournement" fra det præ-situationistiske tidsskrift *Les lèbres nues* nr. 8 (maj 1956) sammen med to usignede artikler fra tidsskriftet *Internationale Situationniste*, nemlig "Définitions" (I.S. nr. 1, juni 1958) og "Le détournement comme négation et comme prélude"²⁶⁰ (I.S. nr. 3, december 1959).

I "Mode d'emploi du détournement" i *Les lèbres nues* finder man et tidligt eksempel på kritikken af avantgarden, hvori det betones at negationen som strategi har udspillet sin rolle.²⁶¹ Modsat tidligere tider er samfundets strategi nemlig ikke længere forbuddet, undertrykkelsen eller endog destruktoren af kunstværkerne, men derimod *rekuperationen*, dvs. samfundets uskadeliggørelse af kunsten gennem en vidtstrakt accept.

Situationisternes modtræk bliver, frem for at frembringe værker i en situationistisk stil, at operere med et flydende, dvs. svært fastholdeligt, strategisk begreb som détournementet. Centralt står det, at der ikke er tale om en *stil*, men om en *strategi*. En stil er genkendelig, idet den kan indfanges af samfundet og rekerereres, hvorimod en strategi, i det mindste i teorien, er

²⁵⁸ Det er karakteristisk at termen "spectacle"/"skuespil" ikke defineres præcist i de sideordnede 221 stykker i *La Société du Spectacle*. En præcis definition ville netop være udtryk for den stivnen som skuespilsamfundet ifølge Debord selv er kendetegnet ved. Flertydigheden, selv (eller måske især) på et definitorisk plan, skal bibeholdes for at bibeholde dets operationalitet.

²⁵⁹ Tekstens fulde titel er "Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale". Teksten bliver præsenteret måneden før grundlæggelsen af situationismen og udgør den tidlige situationismes manifest.

²⁶⁰ Debord har formodentlig skrevet denne artikel. Artiklen anvender godt nok det neutrale "On" til at beskrive sine fællesværker med Asger Jorn, dvs. *Fin de Copenhague* og *Mémoires* ("On peut citer, au stade de l'expression détournée, les peintures modifiées de Jorn; le livre "entièrement composé d'éléments préfabriqués" de Debord et Jorn" etc.).

²⁶¹ "La négation de la conception bourgeoise du génie et de l'art ayant largement fait son temps, les moustaches de la Joconde ne présentent aucun caractère plus intéressant que la première version de cette peinture. Il faut maintenant suivre ce processus jusqu'à la négation de la négation" (Debord & Wolman 1985: 302). Duchamps berømte profanering af en reproduktion af Leonardo da Vincis *Mona Lisa*, der udstyres med fipskæg, moustache og det, for Duchamp så karakteristiske, ordspil med stærke seksuelle (og homoerotiske) undertoner ("L.H.O.O.Q.") udgør for Debord og Wolman en negation, der ikke er mere interessant end Leonardo da Vincis *La Joconde* (= "Portræt af Mona Lisa", 1503-1507). Negationen af negationen er netop realiseringen af kunstens kritiske potentiale gennem overskridelsen af den negerende kunst.

omskiftelig og uberegnelig.²⁶² For at undgå at stivne i form af en letgenkendelig situationistisk stil, der igen stivner i situationistiske kunstværker er det essentielt for situationismen, at der er tale om strategier, subversive strategier, der ikke er fastlagt endegyldigt i manifeste, endelige avantgardistiske *manualer* til et situationistisk kunstværk.²⁶³ Titlen "Mode d'emploi du détournement" kan derfor læses som en ironisering, for så vidt, at bestemmelserne af détournementet bevidst unddrager sig en specifik metode, hvorfor en 'brugsanvisning' ikke kan gives. Just dette skel mellem strategi og stil, revolutionær eller kunstner, skaber interne forviklinger i bevægelsen omkring 1962, hvorefter situationismen efter behørig eksklusion af dele af medlemsskaren, forvandles til en ren revolutionær gruppering.

Et subversivt element i ordet "détournementet" er allerede indskrevet etymologisk. Ud over at betyde "tilegnelse" og "omdirigering", hvilket peger på approprieringens to led: approprieringen af et givent materiale og anvendelse af dette i en ny sammenhæng, så anvendes ordet på fransk i følgende konstellationer: (fly)kapring (détournement d'avion), underslæb (détournement de fonds) og kidnapning og/eller forførelse/voldtægt af mindreårig (détournement de mineur). Approprieringen bliver altså en kapring, en kidnapning, en metaforisk voldtægt af det historisk givne materiale.

"Mode d'emploi du détournement" udgør blandt disse tre kernetekster det fyldigste og mest præcise skrift. Debord og Wolman beskriver her détournementet som et nødvendigt propagandamiddel i den situationistiske kamp,²⁶⁴ en bestræbelse, der beskrives som værende "au service d'une lutte de classes" (Debord 1985: 305). Det historiske materiale, der fritlægges til anvendelse af situationisterne, er intet mindre end "l'héritage littéraire et artistique de l'humanité" (ibid., p. 302), men materialet skal anvendes transhistorisk til skabelsen af en ny verdensorden. De historiske værker udgør positioner, der skal tilbagelægges. Et materiale, der

²⁶² Debord skriver om samfundets evne til at lade tingene stivne: "I denne, skuespillets essentielle bevægelse, der består i at genoptage alt det i sig som den menneskelige virksomhed rummede i *flydende tilstand*, for så at besidde det i stivnet tilstand, som ting der i kraft af deres *formulering i negativ* af den oplevede værdi er blevet den eksklusive værdi, – i denne bevægelse genkender vi vor gamle fjende, der ved første blik kan tage sig ud som noget selvfølgeligt og trivielt, skønt den tværtimod er så kompliceret og så fuld af metafysisk spidsfindighed: varen." (Debord 1972: 26).

²⁶³ Situationismen beskrives i "Definitioner" ligeledes som en relativ størrelse, et "meningstomt ord der på utilladelig vis er afledt af [betegnelserne situationistisk og situationist]" (Martin 1972: 15). En situationist er en person "der bestræber sig på at konstruere situationer", en definition, der igen defineres af begrebet "konstrueret situation", der beskrives som "et øjeblik i livet, konkret og bevidst konstrueret ved kollektiv organisation af et unitært miljø og et spil af begivenheder" (ibid.).

²⁶⁴ Debord og Wolman beskriver situationen i Frankrig anno 1956 som "la phase de guerre civile", bl.a. pga. oprøret i Algeriet.

nogle linjer længere nede udvides til "Tout peut servir" (ibid., p. 303). En strategi, der ikke kun krænker ejendomsretten, men ligefrem ophæver denne. I "Mode d'emploi du détournement" nævner Debord og Wolman, at romaner, digte, triviallitteratur, bogtitler, film,²⁶⁵ arkitektur, ja sågar tøj kan udgøre materiale til den détournerende praksis.²⁶⁶

I "Definitions" fra første nummer af *Internationale Situationniste* optræder elleve definitioner af begreber, der er centrale for situationismen og typiske i deres relative og flydende karakter. Her citeres i det følgende fra det oversatte stykke "Definitioner", der bliver trykt i J. V. Martins *Der er et liv efter fødslen. Situationistisk Internationale 1958-69*, der udkommer i 1972. Heri står der om détournementet:

"[Détournement] anvendes som forkortelse af formelen: fordrejning af præfabrikerede æstetiske elementer. Integration af aktuelle eller fortidige kunstneriske produkter i en højerestående konstruktion af miljøet. I denne forstand kan der ikke findes situationistiske malerier eller situationistisk musik, men derimod en situationistisk anvendelse af disse midler. I en mere primitiv forstand er fordrejningen, inden for de gamle kulturelle sfærer, en propagandametode der viser disse sfæres forslidthed og betydningsstab. (Martin 1972: 16)

Détournementet er altså en approprieringsstrategi, der låner og fordrejer materialet, idet materialet anvendes i en ny kontekst. Det historiske materiale er fritlagt gennem en "integration af aktuelle eller fortidige kunstneriske produkter". Det er et centralt aspekt ved

²⁶⁵ Filmmédiet, der både i "Mode d'emploi du détournement" og Debords artikel "Avec et contre le cinéma" (I.S. nr. 1, 1958) bliver udpeget som et magtfuldt, men yderst pacificerende medie, bliver af Debord détourneret i filmene *Hurlements en faveur de Sade* (1959-1961), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) og *Critique de la séparation* (1960). Debords eksperimenter er et totalt brud med filmmédiets tekniske og narrative principper. *Hurlements en faveur de Sade* (1959-1961) er billedløs. Filmen bliver hvid, når en af de forskellige voice-over-stemmer læser op fra et approprieret materiale (stumper fra avisartikler, notitser, litterære værker etc.), og filmen slår tilbage i sort, når stemmen holder inde. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) er en dokumentarfilm om de internationale lettrister, hvis billedmateriale er blevet købt hos forskellige produktionsselskaber i Paris. Filmens sammenhæng mellem lyd og billede bryder sammen efter et par minutter, hvor lydsiden begynder at stille spørgsmål til billedsiden og derved etablerer en kritik af filmmédiet i mediet selv. En tilsvarende kritisk strategi forfølges i *Critique de la séparation* (1960). Debord realiserer dermed sin egen version af den forestilling om détournement af filmmédiet, som Debord og Wolman skriver om i "Mode d'emploi du détournement", hvor tankeeksperimentet går ud på at détournere D. W. Griffiths *The Birth of a Nation* fra 1915 ved blot at udskifte lydsporet. Se Bolt (2004), særlig pp. 221-223 og pp. 286-308 for beskrivelse og analyse af Debords film. Se Fuchs (1999) for Jorns détourneringer af maleriet.

²⁶⁶ En konsekvens af genanvendelsen af materialet bliver, at situationisterne nærmest opfordrer til at teksterne i *Internationale Situationniste* bliver genoptrykt, idet tidsskriftets forside bærer indskriften "Tous les textes publiés dans *Internationale Situationniste* peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés même sans indication d'origine". Jonas J. Magnusson noterer i artiklen "Avantgardet ger inte upp", at det er paradoksalt med "de systematiska anklagelserna för plagiat från just dem som själva tillåter sig nödvändigheten att plagiera" (Magnusson 2003/2004: 102), men Magnusson overser måske her, at situationisternes détournement-teknik adskiller sig fra kopieringsteknikken i plagiatet. Man skal dog heller ikke undervurdere et magtkamp-aspekt, som de hyppige eksklusioner i situationismen er et prægnant udtryk for.

détournementet, at der ikke skal være tale om en fuldstændig transformation af det approprierede materiale. Den originale kontekst skal ikke være fuldstændig udslettet, men skal, som i collagens paratakse, være en simultan reference til både den oprindelige kontekst og etablere en ny kontekst. Modsat cut-up'ens ubevidste og arbitrære handling er détournementet en bevidst og 'refererende handling'.²⁶⁷ Der skal ikke indstiftes en ny dogmatik, men derimod en dialog, der modsvarer Debords forestilling om det flydende (fr. "à l'état fluide"), der kendetegner et sandt menneskeliv modsat skuespilsamfundets stivnen.

Det afpersonaliserede aspekt ligger i situationismens approprieringsstrategier, der netop skal være strategi og ikke en stil, anonym guerillavirksomhed og ikke kunstnerisk karriere, selvom Debords og Jorns værker dog er signerede.²⁶⁸ Materialeholdningen er præget af afpersonalisering, fordi der ikke er tale om en individuel materialebearbejdning (endsige en kunstnerisk proces), men om en subversiv fordrejning af materialet.

Inden vi går videre til den danske tresseravantgardes teori og praksis, skal det atter understreges at approprieringsteknikkerne nødvendigvis må analyseres i deres specifikke praksis. Noget reduktivt kan man sige, at de forskellige approprieringsteknikker over en bred kam udgør en mere eller mindre tydeligt markeret kritik af værkkategorien og værkets ophavsmand. Men det institutionskritiske element i readymaden, den ambivalente affirmation hos popkunsten, det prog- og samfundskritiske element i cut-up-teknikken og det potentielt revolutionære element i détournementet lader sig ikke uden videre, hvis overhovedet, syntetisere.

Den danske tresseravantgardes approprieringsstrategier i teorien

Tresseravantgardens egen teoretiske diskurs i forhold til approprieringsteknikkerne er noget begrænset, ikke mindst i forhold til debatten om 'systemerne' (jfr. kapitel 3). Ikke desto mindre er der talrige eksempler på sådanne approprieringsstrategier. I det følgende skal det dreje sig om den litterære anvendelse af approprieringen som virkemiddel.

²⁶⁷ Modstillingen lånes fra Magnusson (2003/2004: 102).

²⁶⁸ I dobbelt forstand: Jorn signerer *Fin de Copenhagen*, der kun bliver trykt i 200 eksemplar, hvilket betyder at disse systemkritiske værker på perfekt vis glider ind i den liberalistiske antikvarbranche og bliver kostbare *collector's items*.

Ét centralt, ja formodentlig dét centrale sted, hvor der hos tresseravantgarden plæderes for approprieringsteknikkerne er i Erik Thygesens essay "Med patronhylstre, smykkeskrin, peberbøsser som fortællere. Om environment-romanen" i *ta'* nr. 6, 1968. I den såkaldte "environment-roman" består forfatterrollen ikke længere i egenhændigt at skrive et selvstændigt, måske endda originalt værk. Forfatteren er derimod "indsamler" og "tilrettelægger" af et givent approprieret materiale (Thygesen 1968b: 23), ja forfatteren fungerer ligefrem som "arkivar" for materialet, dvs. i en rent administrativ rolle (ibid., p. 24). Denne reducerede forfatterfunktion er tæt knyttet sammen med, at materialet *forbliver* materiale, dvs. at materialet fremtræder ubearbejdet: "uden 'litterær' tilpudsning og uden sammenknyttende kommentarer" (ibid., p. 23).²⁶⁹ "Forfatteren" lader sig i den henseende nok beskrive som forfatter "gennem [...] udvælgelses- og struktureringsprincipper" (ibid., p. 24), som Thygesen skriver, men i dette åbne og sideordnede værk er det læseren, der privilegeres som medskaber af betydning og sammenhæng. Thygesens begreb "environment-roman" er en neologisme, der tydeligvis udspringer af tresseravantgardens tværæstetiske miljø. Termen "environment" anvendes i 1960'erne om det fænomen inden for kunsten, der i dag betegnes som "installationskunst".²⁷⁰ I antologien *Prosa* skriver Thygesen at "'environment' er betegnelsen for et totalt rum, et billedkunstnerisk miljø" (Thygesen 1970: 227).

Karakteristisk for tresseravantgardens tværæstetiske strategier foreslår Thygesen hen mod essayets afslutning en bevægelse fra den 'flade' bogside til et tredimensionelt format, en remediering, der sprænger bogmediets materielle grænser:

²⁶⁹ En strategi som Thygesen også anvender i essayformen. Hvor "Med patronhylstre, smykkeskrin..." følger en almindelig logisk og enstrenget progression, så forholder det sig anderledes med Thygesens essay "Aberne i Jerusalem Zoo" der bærer den sigende undertitel "Spredte bemærkninger, noter, citater m.m.". I sit plaidoyer for nedbrydningen af grænsen mellem høj- og lavkulturen foretager Thygesen den i praksis samtidig med at han modarbejder en lineær læsning gennem sin montage af egne og andres citater.

²⁷⁰ Jfr. f.eks. Hans-Jørgen Nielsens beskrivelse i artiklen "Kunsten som Robinsonade" i *'Nielsen' og den hvide verden: "Collagemaleriet betød indførelse af virkelighedselementer i det fiktive billedrum og den abstrakte, kompositionelle sammenhæng. Og da billedkunsten i midten af 50'erne begyndte at søge en ny virkelighedsforankring, bl.a. i en tidsbestemt reaktion mod det abstrakte eventyr, blev collagen på ny aktuel som en mulighed. Blot skete der nu en radikal udvidelse af den oprindelige konception. I stedet for at indgå i et fiktivt billedrum og en abstrakt kompositionssammenhæng vandrede collagen ud i det reelle rum og blev til environments. Environment betyder miljø og dækker her over en idé om udstillingsrummet som ét stort kunstværk. En kæmpecollage man kan gå rundt i."* (Nielsen 2006: 125). Man finder også betegnelsen "environmentroman" genbrugt i Vagn Lundbyes forord til sin antologi *Texter fra slutningen af 60'erne* (1969), hvor Lundbye forsøger at beskrive periodens genremæssige nydannelser: "Environment-romanen og kortprosaen og ready-made'en er blevet nye muligheder, ligesom alle mulige overgangsformer mellem digt og prosa er taget i brug (se Lundbye 1969: 11-12).

"Vil man rykke sit forløb uden for normalbogens rammer – hvad man er tvunget til hvis man ikke vil stille sig tilfreds med en beskrivelse, (der aldrig kan blive helt objektiv) af environment-materialet – har man to muligheder: æsken eller udstillingslokalet (den forstørrede æske). (Thygesen 1968b: 28)

Denne remediering af materialet (æske eller udstillingslokale) ligger desuden i naturlig forlængelse af forfatteren som "arkivar". Værkets enkelte dele er så at sige 'arkivalier', der kan være opbevaret i aflåste skrin. "Arkiv" er tilsvarende en betegnelse for et lokale eller en bygning (=udstillingslokale). Både "æske" og "udstillingslokale"²⁷¹ ligger således implicit i forfatterens status som "arkivar".²⁷²

I Thygesens teoretiske overvejelser anvendes ikke mange eksempler fra danske værker. Jeg gætter på at dette skyldes, at den mest anvendte litterære approprieringsteknik *ikke* består i sideordningen af store, ubearbejdede lunser af approprieret tekstmateriale. Snarere er der hos Per Kirkeby, Hans-Jørgen Nielsen, Peter J. Erichsen, Kristen Bjørnkjær, Peer Hultberg, Thygesen selv m.fl. tale om, at der approprieres enkeltlinjer eller passager fra især triviallitteraturen, som integreres i en ny sammenhæng. Hermed ikke være sagt, at der ikke konstrueres en 'ny' sammenhæng: Hos Thygesen skabes den nye sammenhæng blot ud fra sideordningen af ubearbejdede stykker tekstmateriale, ikke i form af dele, der indgår i en større værkemæssig helhed.²⁷³ Spørgsmålet om hvor 'åbne' sådanne 'åbne værker' så rent faktisk er, udgør en kritik, der ikke kun kan rettes mod Thygesen, men også mod mange andre af tresseravantgardens værker, idet disse værker ikke nødvendigvis er mere let tilgængelige end modernismens 'dybe'.²⁷⁴

Thygesens teoretiske formuleringer er et ganske radikalt forsøg på at gentænke romanens betingelser (periodevist i en sådan grad, at "roman"-mærkatet kun kan anvendes i en metaforisk forstand) samt at problematisere såvel autorfunktionen som forestillingen om et homogent og originalt kunstværk.

²⁷¹ Jeg vender tilbage til "udstillingslokalet" i kap. 4.

²⁷² Thygesen foreslår desuden en remediering af romanen til "lyd", hvilket jo bliver helt at forlade skriftmediet til fordel for et immaterielt lydmateriale.

²⁷³ Thygesen er selv opmærksom på dette forhold, når han i essayet skriver at "objekter, der tages ud af deres "naturlige" sammenhæng, tilføjes som bekendt en ny referenceramme (– gammel readymade-problematik [...])" (Thygesen 1968b: 24).

²⁷⁴ Niels Barfoed retter denne kritik i "Demokratisk og realistisk?" i *Vindrosen* nr. 7, 1967: "Men læseren – peger disse såkaldte modeller mod ham? Går han – gennemsnitslæseren – overhovedet på noget tidspunkt hen og bliver den egentlige forfatter? Stillet overfor så megen privathed og tilfældigt bestemt fremmedhed? Behandles han – endelig – i en ånd, der selv i den mest hårtukne forstand af ordet kan kaldes "demokratisk"? (...) Dette forekommer ikke demokratisk og realistisk. Det forekommer romantisk og aristokratisk" (Barfoed 1967: 5-6).

Essayet "Med patronhylstre, smykkeskrin, peberbøsser som fortællere" er i vis forstand et manifest for en ny type roman. Som romanteori har den et begrænset empirisk materiale at trække på, til gengæld intenderer den at være et tentativt teoretisk udgangspunkt for kommende udforskninger og udvidelser af romangenren. Som andre af den danske tresseravantgardes projekter efterfølges dette 'manifest' imidlertid kun i et beskedent omfang af en eksperimentel praksis i årene fremover, idet eksperimenterne indstilles omkring 1970 til fordel for andre typer engagement, der ofte ligger uden for kunstens sfære (se kapitel 5). Thygesens teoretiske virke (og i et vist omfang hans skønlitterære praksis) er ret overset og kunne generelt set fortjene at blive viet en større opmærksomhed, hvilket dog af pladsmæssige årsager ikke kan ske i afhandlingen, hvor kun de relevante aspekter ift. afpersonaliseringen vil blive inddraget.

En anden central tekst i forhold til approprieringsteknikkerne er Per Kirkebys "Jeg er eklektiker. Manifest" fra *Billedforklaringer* (1968), som jeg her citerer i sin helhed

"Jeg tager andres ting – i videste forstand. Jeg benytter mig af materialemylder, jeg laver mit eget system, jeg har mine egne modeller. Jeg plukker ud og samler – og udvælger. Mit system, der er et ægte system, konstitueres af private forkærligheder og kuriosumagtige særinteresser og i hvert tilfælde noget mystisk. Jeg er romantisk og aristokratisk. Min kunst handler om kunst. Jeg skriver og maler på samme måde. Og jeg bruger kun mine egne modeller" (Kirkeby 1968a: 17)

Som det ofte er blevet bemærket (f.eks. Borup 1999), så låner Kirkeby i "Jeg er eklektiker" en række karakteristika ("private forkærligheder", "kuriosumagtige særinteresser" etc.) fra Niels Barfoeds kritik af Kirkebys litterære praksis²⁷⁵ i *Vindrosen* nr. 7, 1967.²⁷⁶ De negativt ladede ord gøres på denne vis til plusord. Manifestet er måske nok parodisk, ikke mindst i sætningskonstruktionerne, der (med en enkelt undtagelse) konsekvent starter med "Jeg", "min" eller "mit". De punkter som Barfoed anfører i sin kritik indkredser fint Kirkebys praksis, spørgsmålet er så bare om det rent faktisk er *kritikpunkter* Barfoed anfører, når det kommer til

²⁷⁵ Barfoeds kritik går specifikt på Kirkebys værk 2,15 (1967) og Peter J. Erichsens *Flugten til Ægypten* (1967).

²⁷⁶ "Tværtimod synes de at operere med et usammenhængende materialemylder (og det er ikke noget system), der består af private forkærligheder, kuriosumagtige særinteresser, forskellige rodekasser med sensibilitets-legetøj etc. – der alt sammen tillægges litterær værdi og kommunikabel gyldighed". I Steffen Hejlskov Larsens artikel "System og system er to ting" i *Vindrosen* nr. 1, 1968 genanvendes Barfoeds formuleringer (med navns nævnelse) i en kritik af Kirkebys og Thygesens (i stedet for Erichsens) forfatterskaber.

stykket. Kirkeby opfatter dem ikke sådan.²⁷⁷ Kirkebys appropriering repræsenterer ikke en fordrejning af kritikken, dvs. et détournement i situationistisk forstand,²⁷⁸ snarere er der tale om en appropriering i dobbelt forstand: Kirkebys manifest er et plaidoyer for anvendelsen af approprieringsteknikkerne, både i teorien og i en konkret praksis via approprieringen af Barfoeds kritik. Det "jeg", der optræder i "Jeg er eklektiker. Manifest" er måske nok et ironisk svar til Barfoed, men man skal være opmærksom på, at det samme markante 'jeg' i "Jeg er eklektiker" i Kirkebys *Billedforklaringer* (1968) optræder side om side med andre markante anvendelser af ordet "jeg", jfr. teksterne "Om entropi", "Kulisser" og "System". Kirkeby anfægter i sit manifest det originale værk og den originale forfatter, men samtidig sker der en markant betoning af det subjektive element, idet der er tale om Kirkebys modeller, Kirkebys private forkærligheder, der afgør hvilke tekster, der skal approprieres fra.

Den danske tresseravantgardes approprieringsstrategier i praksis

Approprieringen hos den danske tresseravantgarde foregår på alle niveauer, dvs. som appropriering af enkeltlinjer, appropriering af (især) ikke-(fin)litterære sprogtyper (f.eks. reklamesprog) og appropriering af en eller flere genreskabeloner, gerne hentet fra triviallitteraturen (kærlighedsnovellen, cowboy- eller spionromanen etc).

Der er tale om såvel en afmytologisering af digterrollen som en afmytologisering af værket som et originalt og sammenhæng udtryk for samme. Ofte er der tale om en 'beskidt' intertekstualitet. Der er her ikke tale om tydeligt markerede allusioner til og citater fra den litterære kanon for at fremhæve forfatterens vid og belæsthed og etablere en forbindelse mellem værket og den litterære kanon, som værket bejler om at blive optaget i.

²⁷⁷ Kirkeby: "Jeg tog [Barfoeds] formulering og smed den op i luften og fik pandekagen ned på den anden side. Og sådan nogle manøvrer er altid ret gode kunstnerisk set, for ikke alene legitimerer man det, man allerede har gjort, men det fører også til, at man faktisk kan gøre det endnu mere systematisk og i en endnu mere aggressiv stil. Og det var godt" (Kirkeby 1999: 218).

²⁷⁸ Anne Borup har i sit forfatterskabsportræt i *Danske digtere i det 20. århundrede* (2001) betegnet denne overtagelse som en "situationistisk fordrejning af et foreliggende materiale og dermed en konstruktion af en ny situation" (Borup 1999: 459), altså et situationistisk détournement (Borup 2001: 459), hvilket det dog ikke er, eftersom Kirkeby ikke fordrejer Barfoeds formuleringer, tværtimod, Kirkeby signerer dem bare som sine egne. Kendetegnende for det situationistiske détournement er (som tidligere nævnt) at der ikke er tale om en *stil*, men om en *strategi*, hvorimod tricket i Kirkebys lille manifest jo netop at demonstrere sin egen eklektiske praksis, sin *stil*.

Appropriering af elementer fra triviallitteraturen eller populærkulturen har så at sige en dobbelt funktion: På den ene side trækker denne approprieringsstrategi værket *ned* fra den høje piedestal, som det er blevet placeret på i modernismen, dvs. der er tale om en afmytologisering af værket. På den anden trækkes det populærkulturelle omvendt *op*, idet grænsen mellem høj og lav forsøges udvisket i det konkrete værk gennem sideordningen af elementerne. En konsekvens kan dog være, at værket bliver 'hjemløst', idet værket bevidst ikke opfylder de kanoniske krav om originalitet, men omvendt heller ikke ækvivalerer med hverken de bredere massers eller de litterære institutioners forestillinger om god kunst.

Den konkrete approprieringsteknik og omfanget af denne skal specificeres i hvert enkelt værk. Eksempelvis finder man eksempler på ekstensiv appropriering af få sekundærlitterære kilder (Hans-Jørgen Nielsens *Diletariatets Proktatur*, 1969), appropriering fra mange fin- og triviallitterære kilder (Nielsens *"Den mand der kalder sig Alvard"*, 1970), appropriering af generationsfællers tekster (Bjørn Nørgaard: *Sommeren der gik*, 1971), appropriering af reklamesprog (Vagn Steen: *Forlang brochure*, 1964) og appropriering af bl.a. sætninger fra aviser (Erik Thygesen: *Prosa*, 1970).²⁷⁹

Anvendelsen af approprieringsteknikkerne sker dog ikke nødvendigvis i et afpersonaliserende øjemed. I og med at den sproglige betydningsdannelse i sig selv er et genbrug fra fonemniveau til ord- og diskursniveau, så er afpersonaliseringen et resultat af en ekstensiv udnyttelse af approprieringsteknikkerne. Den afmytologisering af digterrollen man finder i Charlotte Strandgaards digtsamlinger fra perioden, i hvilke der lånes sproglige skabeloner fra en hverdagslig kontekst, kan *ikke* betragtes som et eksempel på afpersonalisering, snarere som et tidligt eksempel på den *repersonalisering* som 1970ernes knækprosa, bekendelseslitteratur m.m. er udtryk for. Det samme kan man sige om andre af de såkaldte nyenkle digtere fra perioden, såsom Kristen Bjørnkjær og Knud Sørensen.

Per Kirkebys kopieringsret

Per Kirkebys forfatterskab i 1960erne udgør er prægnant eksempel på anvendelsen af approprieringsteknikker. Tidligere i afhandlingen anvendtes Rosalind Krauss' beskrivelse af to

²⁷⁹ Man kan endvidere tilføje Peter J. Erichsens *Flugten til Ægypten* (1967) og *Manfredonia* (1974), Peer Hultbergs *Desmond!* (1968) m.fl.

forskellige konsekvenser af arven efter Marcel Duchamp i 1960'erne, nemlig popkunstens anekdotiske kulørthed og minimal art's rene strukturer. Kirkebys bogproduktion omfatter begge sider af Duchamp-arven. På den ene side er der 'popbøgerne', Kirkebys digtsamlinger, der inkluderer masser af anekdotisk og umiddelbart ekspressivt stof, men hvis 'materialeholdning' stiler mod det afpersonaliserede, idet der sker en demontering af forfatterrollen (som tyvagtig bricoleur) og værket (en rodekasse af ranede stumper og stykker). På den anden side er der så de tre bogobjekter, 'de tomme bøger', *Blå, 5* (1965), *Blå, tid* (1968) og *Blå, ornament* (1969), der repræsenterer den anden del af Duchamp-arven, nemlig den minimalistiske. Disse 'tomme bøger' analyseres separat i kapitel 4, så her skal det udelukkende handle om popværkerne med Kirkebys *Copyright* som eksempel.²⁸⁰

Per Kirkebys officielle litterære debut *Copyright* (1966) er et eksemplarisk approprieringsværk. Værket udkommer på forlaget Borgen, men er i realiteten en udvidet version af *Per Kirkeby litt.* fra 1965, der bliver udgivet som et lille tryk i forbindelse med en udstilling på Morsø Kunstforening. Forsiden på *Copyright* er prydet af et overdimensioneret copyright-tegn. Men der er kun i et begrænset omfang tale om et "©Per Kirkeby" (læs: forfatteren Kirkeby har ophavsret til dette originale værk), men snarere om et "Per Kirkebys ©", dvs. Per Kirkebys ret til at kopiere. Copyright = right to copy. Denne pointe går da heller ikke hen over hovedet på dagbladsanmelderne, der skriver om en "citatkunst" (Jørgen Bonde Jensen), om en ny stilretning: "kopismen" (Henning Fonsmarks ordspil på kubismen) og ordet "copyright"s dobbelte betydning (Rifbjerg). Samlet set får værket en for tresseravantgardens litterære frembringelser virkelig god modtagelse.²⁸¹ Dette forhold skyldes måske, at værkets ramme, dets trick, kan paralleliseres med den popkunst som Kirkeby delvist bliver set som en dansk eksponent for. Kirkeby er i 1966 allerede anerkendt som maler, og året før, dvs. i 1965, har han som en af de første modtaget et af den nyetablerede Statens Kunstfonds tre-årige

²⁸⁰ Til popsiden, hvor der snarere sker en maksimalisering end en minimalisering af materialet kan man pege på Kirkebys 'roman-trilogi' *Roman 1. Landskaberne* (1969), *Roman 2. Personerne* (1970), *Roman 3. Handlingen* (1971), hvori der approprieres en masse billedmateriale, fortrinsvist andres.

²⁸¹ Kristen Bjørnkjær: "Jeg kan stadig affyre en revolver, Johnny!", *Demokraten*, 28. maj 1966, Jørgen Bonde Jensen: "Citater i kunsten", *Politisk revy*, nr. 59, 1. juli 1966, Finn Brandt-Pedersen: "pop digte?", *Information*, 27. maj 1966, Steffen Hejlskov Larsen: "Ikke andet end C", *Berlingske Aftenavis*, 4. juni 1966, Henning Fonsmark: "Kopismen. Debuterende digter forsøger sig i en ny kunstretning", *Berlingske Tidende*, 21. juni 1966, Hans-Jørgen Nielsen: "Legen, kærligheden, døden – en original debutant", *Ekstra Bladet* 7. juni 1966, Vagn Steen: "En Kirkeby kan", *Jyllands-Posten* 3. juni 1966 og Klaus Rifbjerg: "Kopiret", *Politiken*, 28. maj 1966.

stipendier.²⁸² Modtagelsen af de øvrige popbøger i 1960'erne er i øvrigt mindre positiv, hvilket måske kan skyldes at copyright-tricket ikke lader sig gentage alt for mange gange, men også at Kirkeby (alle approprierede stykker til trods) udvikler en distinkt kirkebysk stil, hvor de enkelte digte synes at være sproglige refleksioner over konkrete malerier forankret et sted mellem det digteriske og det essayistiske.²⁸³

Copyright består af fire dele: 1. "Kærligheden – *Digtcyklus*", 2. "Samliv", 3. "Andre emner" og 4. "Den langløbede colt".²⁸⁴ I værkets første to dele er der tydeligvis tale om tekstdele, der er approprieret fra dameblade eller triviallitteratur. Eksempelvis lyder det under overskriften "*Han troede ikke på kærligheden*": "Der var et skær af/ uvirkelighed/ over den sommer /hvor Per var flygtet/ fra kærligheden// men den lærte ham/hvad/ der var meningen med livet." (p. 9). Der opereres med absolutte størrelser (kærligheden, meningen, livet), og digtets "Per" etablerer umiddelbart en reference til værkets ophavsmand, men samtidig tømmer sproget så at sige sig selv *gennem* sproget. Hvor den konkrete poesis anonymitet består af en leg med de mindste ord i sproget, ord, der ikke tilhører nogen, samt en understregning af bogstavernes materialitet, så består anonymiteten her af det flade og klichéfyldte sprog ("meningen med livet"), der så at sige imploderer i ekspressivitet: Det er simpelthen for meget af det gode (dvs. det dårlige). At sætte disse sætninger op med løs bagkant fremhæver blot denne sproglige dårlighed – i stedet for at en sætning som denne eventuelt kan forsøges skjult i en større prosasekvens. "*Han troede ikke på kærligheden*" er (på lige fod med de øvrige stykker i værkets første halvdel, hvis man skal anvende rent-urent-dikotomien) så *urent*, at det bliver *rent*, dvs. stykket emmer af sådanne mængder ekspressivitet i forsøget på at sige *det hele*, at det bliver *intetsigende*.

I del 3, der er betitlet "Andre emner", optræder mere eksotiske og glamourøse figurer fra populærkulturen: "Vicomtesse de Ribes/carries her own mark of beauty/ vital fascination,/ læg dertil de høje kindben/ en tidlig gotisk figur overmalet med stålhud" (etc., p. 45). Denne fascination af mytologierne og myterne, der fastholdes på overfladeplanet, deler Kirkeby med

²⁸² Jfr. Schepelern & Jakobsen (2006).

²⁸³ Kirkeby hører til en gruppering af hvad man med en sammensat og ganske uskøn betegnelse kan kalde 'malerdigtere', hvis digteriske praksis på godt og ondt hænger uløseligt sammen med deres billedkunstneriske praksis. Man kunne i den forbindelse også nævne Henrik Have og Knud Steffen Nielsen, hvis ofte svært læselige tekster udviser en genuin særegenhed, der imidlertid også synes at blokere for at den litterære anerkendelse, der delvist er blevet Kirkeby til dels, først og fremmest i *Danske digtere i det 20. århundrede* (bind 2, 2001).

²⁸⁴ Titlen "Den langløbede Colt" anvendes også som titel på et af Kirkebys malerier fra 1966. Maleriet, der er opdelt i fire dele, korresponderer i et vist omfang med westernhistorien fra *Copyright*.

især Jørgen Leth (bl.a. *Sportsdigte*, 1967). Denne glamour kontrasterer umiddelbart hverdagsaspekterne og banaliteterne i værkets første halvdel, men der er tale om den samme dyrkelse af overfladen, den samme afhierarkisering. Men visse af prosastykkerne i del 3 besidder også en essayistisk tone, en diskussion af og med kunsthistoriens store malere (en digressiv og ofte lidt indforstået diskussion som Kirkeby har fortsat frem til i dag). Denne mere intellektuelle side "legitimerer" så at sige de rent poppede approprieringsstykker: Kirkebys anvendelse af det triviallitterære repræsenterer ikke et knæfald for populærkulturen eller en begrænset referenceramme, men der er netop tale om et bevidst forsøg på at udviske grænsen mellem høj- og lavkultur. Finkulturen er også repræsenteret (bl.a. via referencer til Arnold Böcklin), selvom referencerne til kanoniserede forfattere og malere er relativt fåtallige her ift. Kirkebys andre og senere popbøger. Approprieringsteknikkerne videreføres på forskellig vis hos Kirkeby i 1960'erne i bøgerne *I ørkenen møder Maigret entropien* (1968) og *ornamentet er noget som er fratrækket tiden det er ren udstrækning fastlagt og stabilt* (1969), hvor det glamourøst-overfladiske spor fra *Copyright* også optræder.²⁸⁵

Anfægtelsen af copyrighten via approprieringsstrategierne (og dermed en kritik af den originale forfatter og det originale værk) er et væsentligt emne i 1960'erne (jfr. McLuhan 2001), hvilket også gælder for kapitlets to analyseobjekter.

*

Bjørn Nørgaard: *Sommeren der gik* (1971)

Bjørn Nørgaards roman *Sommeren der gik* udkommer i 1971 på forlaget Rhodos. Værket indgår, modsat mange af de skønlitterære værker i denne afhandling, ikke som del af (etableringen af) et forfatterskab, men som en skønlitterær undtagelse i forhold til en praksis, der i langt overvejende grad har en eksperimentel billedkunstnerisk karakter. Her tænkes på Nørgaards arbejde med materialeophobninger som i værkerne "Objekter", "Bordobjekt" og "Skulpturel

²⁸⁵ Kirkebys approprieringsteknikker inkluderer også approprieringen af enkelte ord, der i listeform bliver genrebetegnet "novelle" (*ta'* nr. 6, 1968, p. 24). De fire spalter med ord som "Mandalay/ Well/ græs/ japanerne/ blod/ tigerspring/ rifler/ amerikanske" etc. danner rammen om et særdeles åbent værk, hvor der ikke blot, med Wolfgang Iser, er tale om 'tomme pladser' i teksten ("Leerstellen", jfr. Iser 1972), men snarere om at teksten er et stort semantisk brandtomt, hvor de forkullede sætningsrester, ordene, meget løseligt angiver en handling, der via ordene "Mandalay" og "japanerne" måske kan knyttes til kampene om Burma under slutningen af 2. Verdenskrig. Tilsvarende anmelder Kirkeby Andy Warhol-udstillingen på *Moderna Museet* i Stockholm i *Billedkunst* nr. 2, 1968 ved at Kirkeby over halvanden, tætskrevet spalte nøjes med at citere titlerne på samtlige billederne.

demonstration" (alle fra 1967) og på herostratisk berømte "værker" af mere interventionistisk og happeningagtig karakter som "Den kvindelige Kristus" (også kaldet "Børsaktionen") den 29. maj 1969, "Hesteofringen" den 30. januar 1970 og "Livøaktionen" den 2-3. april 1971. Bjørn Nørgaards skriftlige produktion i perioden er temmelig begrænset, og *Sommeren der gik* er med andre ord en undtagelse, omend en speciel en af slagsen: *Sommeren der gik* er signeret af Nørgaard, men (for størstedelens vedkommende, dvs. helt eksakt 98,8% eller 168 ud af 170 sider) *ikke skrevet* af bogens officielle forfatter, men derimod udfærdiget af en anonymiseret masse af skrivere.

Eksperimentet lader sig imidlertid ikke aflæse i eller af værkets paratekst, sågar tværtimod. Titlen "Sommeren der gik" står der med røde bogstaver på omslaget. Undertitlen "En roman af Bjørn Nørgaard" bliver suppleret af en uskyldig blyanttegning af et træ, lidt græsplæne, lidt krat, et hegn og et skur. Nederst på omslaget står udgiveren (Rhodos), udgivelsesstedet (København) og udgivelsesåret (i romertal: MCMLXXI). Værket er trykt på tykt, let bleget papir og indikerer alt i alt at der er tale om en traditionel roman iklædt et fornemt udstyr (prisen er tilsvarende 44 kr.) og ikke et formmæssigt eksperiment. Rent typografisk ser værket også lidt altmodisch ud.

Værkets titel "Sommeren der gik" udgør som sprogligt udsagn, isoleret betragtet, en neutral konstatering af en årligt tilbagevendende begivenhed: sommeren går, efteråret kommer. Det er dog svært ikke at se titlen i forbindelse med den grundlæggende narrativ, der er forbundet til årstidernes vekslen (i stil med "mit livs efterår" eller "i min pure ungdom"), hvor livet som tidsligt interval (barndom, ungdom, manddom, alderdom) paralleliseres med de fire årstider (forår, sommer, efterår, vinter). Sommeren *er* i dette tilfælde gået, hvorfor romanen kunne tænkes at fastholde en specifik sommers begivenheder (eksempelvis en sommerromance eller andre mindeværdige hændelser), som forfatteren måske ser tilbage på med en blanding af vemod og nostalgi. Dette vanitasmotiv forstærkes af romanens indledende citat fra tredje kapitel af Prædikernes Bog: "Alt har sin stund og hver en ting under himlen sin tid. 2. Tid til at fødes og Tid til at dø, Tid til at plante og tid til at rydde" og så fremdeles over fyrre linjer. Det indledende citat fra Bibelen fungerer i sig selv som readymadetekst, idet den, i en anden og mindre skrifttype, er sat ind på bogsiden.

Paratekstens og titlens klicherede konformitet kan dog også tænkes som en bevidst ironisk underminering, for så vidt at Nørgaard i 1971 er en kendt og omdiskuteret ungdomsoprører og avantgardekunstner – ikke mindst efter den famøse hesteofring i forbindelse med udstillingen "Tabernakel" på Louisiana året før. Et aspekt, der bliver forstærket af at forlaget Rhodos i disse år ikke just er kendt for nostalgiske romantristesser, men for at udgive ungdomsoprørets teoretikere og helte så som R. D. Laing, Karl Marx, Fidel Castro, Eldridge Cleaver, Daniel Cohn-Bendit, Carlos Castaneda, Germaine Greer m.fl.²⁸⁶

Nørgaards eget bidrag til *Sommeren der gik* er, ud over signaturen, det indledende halvanden sides manifest, der bærer den uskyldige overskrift "Indledning". Manifestet rejser en kritik af bogen som medie og af forfatterfunktionen som begrænser af diskursen. Nørgaards manifest udgør en kritik af bogen som fysisk form og konformitet: *Sommeren der gik* skulle ikke være skrevet af én person, ikke have en titel, en begyndelse eller slutning, men til gengæld være uendelig stor med tæt tekst på hver side. Herfra springer Nørgaard til et mere mystisk niveau, idet han tilføjer at bogen skulle "opstå af sig selv", "blot være", have et ukendt begyndelsespunkt og en ukendt længde samt indeholde *alt*: "i denne bog skulle alt have været trykt, intet skulle udelades, ikke en dag, ikke et minut skulle have været udeladt, ikke en detalje, ikke en tilfældighed, ikke et eneste suk være glemt" (Nørgaard 1971: 7). Her sker en glidning: Bogen er ikke længere bog eller bogobjekt: den er "Bogen", den er historie, dvs. den manifesterer sig utopisk som "folkets historie". Den manglende realisering af dette utopiske projekt skyldes ifølge Nørgaard produktionsformen, der dikterer bogens form, udseende, pris, distribution og længde. Denne produktionsform er:

"et resultat af en bestemt opfattelse af arbejdet og en bestemt økonomisk tankegang, som er forældet og som totalt devaluerer bogen som medie, fordi man samtidig hænger fast i nogle forældede ideer om forfattere osv. Det er en autoritær produktionsform, derfor skal hver bog også have et autoriseret stempel, en forfatter, ellers kan man ikke sælge den" (Nørgaard 1971: 7)

Denne forældede og autoritære produktionsform er selvfølgelig kapitalismen. Nogle linjer længere nede i manifestet tilføjer Nørgaard, at det "kræver en ny opfattelse af arbejdet og en ny tankegang, et nyt samfund, bogen og ordet ville være totalt, det ville være folkets historie"

²⁸⁶ Af forlagets få skønlitterære titler kan man nævne Dan Turélls *Områder af skiftende tæthed og tomhed* (1970), hvis udsyrede William S. Burroughs-inspirerede skriftexcesser næppe kan kategoriseres som traditionel realistisk prosa.

(Nørgaard 1971: 8). Selvom det ikke udtrykkes eksplicit, så kan man ved bogens udgivelse i 1971 roligt pege på socialismens kollektive idealer som den tiltænkte afløser for den produktionsform, som Nørgaard kritiserer. En kollektivismen som Nørgaard forsøger at realisere i Livø-aktionen (fejlslagne) forsøg på besættelse af øen, i det deraf udsprungne produktionskollektiv Havdrup ved Løgstør (begge i 1971) samt i oprettelsen af Eks-skolens trykkeri i 1972.

I bogformatet er det først og fremmest den "autoritære" forfatterfunktion, der skal destrueres. Hvilken strategi, der er valgt, beskrives ikke af Nørgaard selv, men derimod af en ukendt skriver i romanens afsluttende tekst:

"Ser du, det hele begyndte med, at Bjørn [Nørgaard] havde lovet Rhodos at skrive denne her bog til den 1. september. Det var der selvfølgelig ingen, der troede på, at han ville gøre, heller ikke Rhodos. Men engang lidt hen i september, da han og Lene [Adler Petersen] og jeg sad og snakkede om noget helt andet, fortalte han at han havde 10.000 til den her bog, og at han ikke havde skrevet en linie, men at han havde spurgt nogen venner, om de ikke ville skrive cirka fem sider med linieafstand 1 hver" (Nørgaard 1971: 169-170)

Afpersonaliseringen ligger her i en delvis umyndiggørelse af forfatterautoriteten, idet Nørgaard kun sætter de fysiske rammer (cirka fem sider med linieafstand 1 hver), hvilket er en arbitrær bestemmelse, en slags parodiering af den fysiske ramme, som den kapitalistiske produktionsform ifølge Nørgaard kræver, idet der fra Nørgaards side ikke ønskes et bestemt indhold. Denne manøvre bliver samtidig et angreb på forfattersignaturen, idet Nørgaard signerer bogen, men ikke selv skriver andet end manifestet (et manifest som man jo principielt ikke ved om Nørgaard selv er ophavsmand til som Nørgaard, jfr. den manglende signering af dette).

Resultatet bliver en veritabel polyfon rodekasse, hvori man finder alskens tekstformer i flere forskellige sprog. Bogen er opdelt i 14 kapitler, men visse af teksterne fortsætter på tværs af kapitlerne og tilsvarende er de enkelte kapitler fyldt med afbrydelser. Ungdomsoprøret figurerer en del steder i de fjorten kapitler. Der er overvejelser omkring alternative samfunds- og leveformer (i kap. 1), forskellige øjenvideberetninger fra Hjørdemål Kirke-aktionen (kap. 2 og 6), øjenvideberetninger fra revolten i maj 1968 (kap. 4), en beskrivelse af de franske

kunststuderendes alternative plakativærksted i revolutionens tjeneste (kap. 4),²⁸⁷ samtaler om kollektivt arbejde (kap. 4, 5 og 6), overvejelser omkring monopolisering af ytringskanalerne og den for høje pris på mangfoldiggørelse (kap. 9), en beskrivelse af "Gay lib", bøsseforkæmperen Carl Wittman (1943-1986) og den amerikanske bøssebevægelse samt et forsvar for den moderne kunst med udgangspunkt i Nørgaards hesteofring (kap. 11). Værkets titel "*Sommeren der gik*" refererer således ikke til en specifik sommer, måske snarere den sommer, hvor Nørgaard indsamlede sit materiale? *Sommeren der gik* er således et udtryk for en processualitet, hvilket bogmediet så at sige *fikserer*.

I *Sommeren der gik* optræder mange forskellige former for tekst: Ikke kun fiktionsprosa og digte, men også manifeste, essays om alternative leveformer, spilleinstruktioner til poker og billard samt analyser af spillertyper, portrætter, en lægerapport, engelsksprogede instruktionsvejledninger til iltmasker i fly, udskrevne dialoger, reklamer, ugebladsnoveller og reportager (om den berygtede storforbryder Henry Spencer, der dømmes for mord, men finder Gud), dagbogsnotater, myter (Samson-myten), breve m.m.

Følgende veritable readymades, dvs. helt ubearbejdede stykker fra en anden kontekst, indgår i teksten: En lægerapport (omhandlende en tilskadekommen ved Hjarde Målaktionen),²⁸⁸ teksten til Birgit Lystagers dansktophit "Løb Samson, løb", fortællingen "De Vagtsomme Bráhmansöner" samt Menneskerettighedernes artikel 1-30 (kap. 9 og 10) i anledning af FN's 25 års-jubilæum i 1970 og i forlængelse af disse artikler en kritik af verdenssamfundet for ikke at overholde disse regler. Herudover indgår, primært i kapitel 6, kortere sekvenser på engelsk, spansk, tysk og fransk, uden at det enkelte fremmedsprogede stykke korresponderer indholdsmæssigt med de øvrige stykker endsige med bogen som helhed.

Hvis man her atter inddrager kriterierne fra Foucaults artikel "Hvad er en forfatter?", så er resultatet som følger: I *Sommeren der gik* er der ikke tale om et konstant værdiniveau (teksterne er, alle genreforskelle til trods, af svingende, dvs. ikke ensartet kvalitet. Man kan heller ikke tale om forfatteren som "et særligt felt af begrebsmæssig og teoretisk kohærens" for

²⁸⁷ Studerende fra École Nationale des Beaux-Arts opretter i 1968 et alternativt værksted med det sigende navn Atelier Populaire des Beaux-Arts, hvori de berømte revolutionsplakater opstår (se hertil kap. 5).

²⁸⁸ F.eks. "Der fandtes følgende læsioner: 1. 2 x 2 cm stor, øm hævelse i h. occipital region. 2. Hævelse og blodudtrækninger omkring h. øje og næsen. 3. 8 x 20 cm stor misfarvet, øm hævelse på ve. side af ryggen strækkende sig op fra 12. ribben. 4. 3 x 8 cm øm, misfarvet hævelse på ve. nates (endeballe)", etc. (Nørgaard 1971: 25).

så vidt at der ikke er en fælles doktrin i teksterne. Der er måske nok et fælles ståsted på venstrefløj og en forbindelse til ungdomsoprøret, men ingen "begrebsmæssig og teoretisk kohærens". Endelig undermineres kategorien "forfatteren som stilistisk enhed" af det utal af former og stilarter (høj og lav), som kapitlerne repræsenterer.

Teksterne er ikke fuldstændigt anonymiserede eller rettere: det er muligt at sætte nogle navne på. En undtagelse er Ole Skovse²⁸⁹ i kapitel 2, hvor lægerapporten er optrykt. I denne figurerer Ole Skovses navn og fødselsdag, men disse oplysninger optræder diskret og kan ikke betegnes som et forsøg på at signere stykket.

I Ørum (2009) sættes forsøgsvist nogle navne på. Troels Andersens tekst om studenteropøret i 1968 i Paris kan f.eks. verificeres, eftersom den genoptrykkes året efter i essaysamlingen *Set er sket* (1972, pp. 142-152), hvilket angives i kildefortegnelsen til *Set er sket* (p. 159).²⁹⁰ Spørgsmålet er bare om det betyder så meget at sætte navne på? Kredsen af mulige bidragydere kan jo med god grund antages at stamme fra tresseravantgardens cirkler, og at der er tale om forskellige bidragydere fremgår tydeligt af de stilistiske forskelle ud over ekspliciteringen i bogens sidste kapitel.

Al autobiografi til trods kan man dog alligevel betegne værket som en afpersonalisering på forfatterniveau, ikke som en stilmæssig minimalisering, snarere som en 'maksimalisering', i og med at de anonyme skribenter skaber et anonymt og polyfonisk værk, der hverken kan henføres til værkets juridiske "forfatter" (Bjørn Nørgaard) eller til de enkelte anonyme skriftleverandører. Nørgaards manifest, der indleder bogen, er særdeles vigtigt, idet dette skaber en ramme for forståelsen af værket qua dets kritik af autorfunktionen, produktionsforholdene m.v.

Sommeren der gik er interessant som en variation af afpersonaliseringen, en kritik af forfatterrollen og værkkategorien, men er, som en naturlig konsekvens af værkets poetik, mindre interessant som værk som helhed, hvilket skyldes at værket er usammenhængende,

²⁸⁹ Ole Skovse forhandlede som stud.psych. og repræsentant for de studerende med rektor for Københavns Universitet, Mogens Fogh, i 1968.

²⁹⁰ Ørum peger desuden på at Ursula Reuter Christiansen, Henning Christiansens tyske kone, kunne have stået for den tysksprogede tekst (bla. pga. sproget og fordi hendes søn, Bjørmstjerne, i dag kendt som medlem af kunstnergruppen Superflex, nævnes i teksten). Erik Thygesen kunne have stået for teksten om Gay Lib, eftersom hans to bind om *Den amerikanske befrielsesfront* var udkommet i to bind i 1970. Jane Pedersen og Peter Louis-Jensen nævnes også som mulige navne, men noget mere spekulativt.

springende og at mange af teksterne er sjusket skrevet, hvilket igen delvist kan legitimeres af den processualitet og kollektivitet, der er en betragtelig del af værkets poetik.

Egentlig kan det dog undre, at Nørgaard placerer sig selv som "forfatter", idet kritikken af forfatterfunktionen derved kun sker indirekte *gennem* forfatterfunktionen. *Sommeren der gik* er et forsøg på at nedbryde grænsen mellem kunst og liv *indefra* ved at Nørgaard overdriver, ja fordrejer udstyrssiden af værket, idet indholdssiden dementerer formen. Men immervæk bibeholdes den traditionelle publiceringsform frem for at forsøge at realisere en ny praksis: Alternativt kunne *Sommeren der gik* have været en anonymt publiceret ramme for et kollaborativt projekt uden ansvarshavende redaktør(er) som tidsskrifterne *ta' BOX* (1969-70) og bladet *Hætsjj* (1968-70), som Nørgaard har været involveret i i årene forinden. Eller projektet kunne i stedet have været udformet som "et komplet udtryk af lejravisen fra Thy trykt på den billigst mulige måde", som Hans-Jørgen Nielsen foreslår i sin anmeldelse af *Sommeren der gik* i *Information* d. 8. december 1971 (Nielsen 2006: 375).

En plads i en litterær kanon vil et værk som *Sommeren der gik* selvsagt aldrig få, men for det første figurerer værket i denne afhandling mestendels som et *dokument* fra perioden, et eksempel på et forsøg på gentænkning af forfatterrollen og værkkategorien. For det andet er det jo just disse finlitterære og eksklusive kanondannelser, der er forbeholdt de få, som står for skud. Det er denne demokratiseringsutopi, der ligger til grund for *Sommeren der gik*.²⁹¹

*

Hans-Jørgen Nielsen: *Diletariatets Proktatur* (1969)

Hans-Jørgen Nielsens værk *Diletariatets Proktatur eller Overdadaens utrolige Gerninger* (herefter betegnet som *Diletariatets Proktatur*), der udkommer i 1969, er et markant eksempel på tresseravantgardens genoptagelse af den historiske avantgardes, in casu: dadaismens, kunstneriske teknikker, nemlig approprieringen (i form af collagen, (foto)montagen og

²⁹¹ Jfr. en tidstypisk udstilling som *Poesin måste göras av alla! Förändra världen!* på Moderna Museet i Stockholm i 1969. Udstillingens titel er hentet hos hhv. proto-surrealistiske Comte de Lautréamont og Karl Marx, hvilket fint eksemplificerer politiseringen af det æstetiske felt efter 1968. I kataloget forbindes den russiske konstruktivisme (bl.a. Malevich, Tatlin, Rodchenko) med såvel dadaisme og surrealisme som revolten i Paris i maj 1968 (jfr. Waldén 1969).

readymaden), der excessivt anvendes i dadaismens hovedstæder Berlin, Hannover, Zürich, Paris og New York.

I forbindelse med en omfattende retrospektiv dada-udstilling i Frankrig og USA i 2005-2006 skriver kunsthistorikeren og kuratoren Leah Dickerman, at det i dag er tydeligt, at de dadaistiske teknikker som collagen, montagen og readymaden samt

the incorporation of chance and forms of automation – [are] so foundational for the rest of the century that today we have to recognize their historical novelty. Together they signal an assertive debunking of the ideas of technical skill, virtuoso technique, and the expression of individual subjectivity (Dickerman 2006: 7-8)

I *Diletariatets Proktatur* låner Nielsen ikke kun teknikker fra dadaismen og viderefører en kritik af kunstnerrollen, men han skriver tillige om berlinerdadaismens galskab og aktionistiske tiltag personificeret af værkets altdominerende hovedperson: berlinerdadaisten Johannes Baader. Nielsens hyldest viser sig, som vi skal se, tillige at være et forsøg på at forbinde dadaismens aktivisme med tresseravantgarden på den ene side og den hallucinatoriske og spraglede del af ungdomsoprøret på den anden.

Johannes Baader (1875-1955) tilhører de berlinske dadaister. Baader har oprindeligt arbejdet som arkitekt, men Baader kaster sig i 1910'erne ud i en række messianske projekter med dertilhørende roller.²⁹² Intensiteten af disse projekter bliver ganske givet forstærket af Baaders kliniske galskab, idet Baader er indlagt syv gange i perioden 1889-1932 (jfr. Sudhalter 2005) og erklæret sindssyg i 1915, hvorfor han kan unddrage sig krigstjeneste i Første Verdenskrig. En af de vigtigste roller er rollen som "Oberdada", en titel med nietzscheanske undertoner som Baader har fået tildelt af Sigfried Jacobson (redaktør af *Die Weltbühne* d. 28. august 1918, "a title [Baader] accepted with amusement and employed (much to Huelsenbeck's displeasure) throughout the Dada period" (Sudhalter 2005: 15).

At træde ind i den rigtige historie

Titlen, undertitlen samt forlag på *Diletariatets Proktatur eller Overdadaens utrolige Gerninger* står skrevet med fraktur på forsiden. Skrifttypen, der var udviklet på basis af den gotiske skrift,

²⁹² For en diskussion af disse roller, se Foster (2006). En elaborering falder uden for analysens rammer.

var den almindeligt anvendte til litterære og kulturelle skrifter i Tyskland.²⁹³ Forsidebilledet af Baader stammer fra 1920 og indgår i Richard Huelsenbecks *Dada Almanach* fra samme år (jfr. appendiks). Bogens forside illuderer at den er af ældre dato.²⁹⁴ Nielsens grund til at annullere retskrivningsreformen fra 1948 i sin titel hænger snævert sammen med det dokumentariske ærinde som han er ude i.²⁹⁵



III. 4. Forsiden af Hans-Jørgen Nielsens *Dilettariatets Proktatur* (1969)

Det lille værk på 39 sider, hvis undertitel er "Historisk-Politisk dokumentarroman"²⁹⁶ er ifølge Nielsens korte efterskrift til bogen resultatet af Nielsens arkivarbejde i "det ellers hemmelige Baader-arkiv" (Nielsen 1969: 39) hos Baaderstiftelsen i Stellingen ved Hamburg. Arkivarbejdet muliggør, ifølge efterskriftet, at Nielsen forlader "den traditionelle forfatterrolle og prøver at give den politico-dokumentarisk funktion for dermed at træde ind i historien – den rigtige historie, altså, i modsætning til fiktionen" (ibid.). Nielsen sætter her et skel mellem "den rigtige historie" og "fiktionen" og det er svært ved udgivelsestidspunktet i 1969 ikke at læse "den rigtige historie" som mere attraktiv at træde ind i, end hvad der følgelig bør betegnes som "den forkerte" eller "konstruerede" historie (læs:

fiktionen). Her foregribes på sæt og vis udviklingen i

Nielsens eksperimentelle forfatterskab, der afsluttes med *"Den mand der kalder sig Alvard"* (1970), til fordel for "den rigtige historie", som Nielsen følger tæt via sit journalistiske arbejde som skribent i *Information*, *politisk revy* og *Hug!*. En beslutning, der skyldes, hvilket Nielsen forklarer i et interview i 1982, at dét at "lægge sit liv i at skrive bøger blev som at gøre karriere i Kaninholderforeningen. Mit politiske engagement fik simpelthen det skabende og teoretiske til at gå hver sin vej" (Skyum-Nielsen 1982: 292a).

²⁹³ Modsat Danmark og andre lande, der var gået over til antikva.

²⁹⁴ F.eks. i stil med f.eks. Richard Huelsenbecks dada-historieskrivning i *En avant dada* (1920).

²⁹⁵ Nielsens koncept gennemføres dog ikke konsekvent for så vidt at værket ikke skriver substantiver med stort i selve brødteksten.

²⁹⁶ Det burde rettelig have heddet "Dokumentarroman" i værkets genrebetegnelse.

Men "den rigtige historie", hvis væsentlighed accentueres i efterskriftet, er så at sige delvist "falsk". Efterskriftet er nemlig ren fiktion. Et Baader-arkiv eksisterede ikke i 1960'erne (jfr. Sudhalter 2005), hvilket efterskriftet dog så at sige tager højde for via formuleringen "det *ellers hemmelige* Baader-arkiv" (p. 39, min kursivering). Et sådant hemmeligt arkiv eksisterer dog ikke og det "arkiv" som Nielsen i realiteten trækker på, hvilket vi skal se i denne værkanalyse, udgøres fortrinsvist af berlinerdadaisternes egne publikationer i 1910'erne, 1920'erne og 1960'erne. Ikke-eksisterende er således "Baaderstiftelsen"²⁹⁷ samt de personer, der takkes i efterskriftet: baronesse Mathilde von Spratten Olaf-Printz, overarkivar L. Hagendorf jun. og stud.mag. H. B. Merg. Navnenes obskure klang mere end antyder at de er fiktive.²⁹⁸

Fiktionsmarkørerne og den manglende angivelse af, hvor de enkelte fragmenter stammer fra (et punkt, som der vil blive vendt tilbage til), skaber således tvivl om "den rigtige historie". Dette forklarer, hvorfor man i avisanmeldelserne af bogen flere steder (bl.a. Jens Henneberg i *Aalborg Stiftstidende*²⁹⁹ d. 15. maj 1969 og i Torben Brostrøms anmeldelse i *Information*³⁰⁰ d. 18. april 1969) afskriver eller stærkt sår tvivl om Baaders eksistens i virkeligheden. Fiktionsspørgsmålet synes kalkuleret fra Nielsens side grundet den manglende angivelse af stykkernes ophav og det parodiske efterskrift.

Tvivlen om Johannes Baaders eksistens kan selvfølgelig tilskrives anmeldernes manglende viden om Dada Berlin, men den kan også delvist forklares af Baader-receptionen. Adrian Sudhalter peger i sin forskningsoversigt i *Johannes Baader and the Demise of Wilhelmine Culture* (2005) på, at receptionen af Baader, der immervæk var med til at grundlægge berlinerdadaismen, har været meget mere begrænset end de øvrige medlemmer af Dada Berlin, hvilket har været delvist selvforskyldt: Baaders tiloversblevne kunstneriske produktion er begrænset, eftersom Baader selv destruerede mange af værkerne, hvilket må betegnes som en

²⁹⁷ En "Baader-stiftung", der bliver oprettet i 1968, eksisterer ganske vist, men det er E. W. Baader-stiftung, der støtter projekter, der er relateret til arbejdsmedicin.

²⁹⁸ Kun Nielsens "hustru", der ligesom H. B. Merg takkes for "kritisk bistand" (ibid.), har forbindelse til virkeligheden, idet Nielsen i 1969 bliver gift med Tania Ørum (deres bryllupsbillede illustrerer Nielsens "*Den mand der kalder sig Alvard*"-forarbejde "Mester, Tårnet hælder" i *Mak* nr. 2, 1969). Men i og med at efterskriftet er dateret "Hamburg, januar 1969" er også denne "hustru"-oplysning misvisende, idet Nielsen og Ørum først bliver gift senere på året (oplysningen om bryllupsdagen (11. juni 1969) er givet i en email fra Tania Ørum d. 3. september 2006.) Nuvel, en detalje, men en detalje, der indgår i efterskriftets overordnede fiktionsramme.

²⁹⁹ "Baader er formodentlig en person, der ikke kan skabes virkelighedsreference til (ganske vist har energiske opslag åbenbart en tysker ved navn Franz Benedict Baader fra 1765, men han må i situationen lades ude af betragtning)" (*Aalborg Stiftstidende*, 15. maj 1969).

³⁰⁰ "Jeg aner ikke om han virkelig har eksisteret og om Nielsen har haft fingre i et eller andet materiale" (*Information*, d. 18. april 1969).

naturlig konsekvens af hans praksis: hvis intentionen ikke er at skabe 'evige' kunstværker, men derimod at udfordre just denne forestilling, hvorfor så nænsomt opbevare dem? Andet af Baaders habengut, formentlig også nogle kunstværker, går til grunde, da hans lejlighed i Hamborg nedbrænder i juli 1943 som følge af de allieredes bombing af byen (jfr. Sudhalter 2005: 17). Derudover er Baaders kunstneriske løbebane relativ kort og kulminerer i dadaismens korte levetid (fra ca. 1916 til ca. 1922), men falder også sammen med den. Baader fortsætter ikke som kunstner modsat mange af de andre dadaister, f.eks. Kurt Schwitters, hvis produktion af manifeste, prosa, drama, lyrik m.m. fortsætter indtil Schwitters' død i 1948. En decideret Baader-forskning og reception begynder først i slutningen af 1970'erne.³⁰¹ Baaders kunstneriske indsats er dog siden hen blevet indskrevet som en betydelig del af kunsthistorieskrivningen om (berliner)dadaismen,³⁰² om end Baader den dag i dag hører til de dadaister, der har fået den mest sparsomme akademiske reception.³⁰³

Baader figurerer dog rent faktisk i dada-fremstillinger som f.eks. Richard Huelsenbecks helt tidlige *En avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus* (1920), hvor Baader omtales flere steder og Hans Richters *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts* (1964), hvor Baader får mere fyldig plads. I berlinerdadaisternes tidsskrift *Der Dada*, der når at udkomme i tre numre, figurerer Baader i samtlige numre³⁰⁴ og til den såkaldte "Erste Internationale Dada-Messe" optræder Baader, ifølge kataloget,³⁰⁵ med ikke færre end femten værker, et antal, der kun overgås af George Grosz' (jfr. White 2001:107). "Erste Internationale Dada-Messe" er dadaismens eneste større udstilling og væsentlige præsentation af værker og udgør ifølge nyere forskning en af avantgardernes mest markante udstillinger.³⁰⁶ Her præsenterer Baader sit hovedværk *Das große Plasto-Dio-Dada-Drama: Deutschlands Größe und Untergang oder Die Phantastische Lebensgeschichte des Oberdada*, der imidlertid ikke

³⁰¹ Johannes Baader: *Oberdada. Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten* (red. Bergius, Miller & Riha), 1977.

³⁰² I udstillingskataloget til den store retrospektive Dada-udstilling, der i 2005-2006 har været vist i Frankrig og USA optræder Baader side om side med Hausmann, Höch, Richter, Huelsenbeck og de andre berlinerdadaister, ti i alt. For et nyere og detaljeret akademisk arbejde med Baaders værk, se Sudhalter (2005).

³⁰³ Jfr. bibliografien i *Dada Culture* (2006, red. Dafydd Jones).

³⁰⁴ I *Der Dada* nr. 1 med en nekrolog på forsiden: "Die Neue Zeit beginnt mit dem Todesjahr des Oberdada" og med angivelse af Baader som medredaktør. I *Der Dada* nr. 2 bl.a. med det store stykke "Reklame für mich" og hele to billeder. I *Der Dada* nr. 3 optræder Baader kun i udstillingskataloget til "Die Erste Internationale Dada-Messe".

³⁰⁵ Mht. kataloget kan der herske en vis usikkerhed, idet der blev udstillet 174 genstande af 27 udstillere. En del af udstillernes navne var dog dæksnavne for inderkredsen af dadaisterne i Berlin (se White 2001: 104). Kataloget findes genoptrykt hos Bergius (2000).

³⁰⁶ Se hertil Altschuler (1994: 98-115) og Bergius (2000: 233-414).

overlever dada-messen i Berlin i 1920, men kun er kendt fra fotografier.³⁰⁷ Kunstværket er et veritabelt tårn af fundne objekter samt fundne tekster fra blade og aviser og "definitively the first assemblage-environment in the history of art" (kunsthistorikeren Helen Adkins citeret efter White 2001: 584). Et udpræget eksempel på berlinerdadaisternes approprieringsteknikker som berlinerdadaisterne typisk foretager i form af fotomontagen, men her er approprieringen udført i et tredimensionelt format.

Baader er da heller ikke mere ukendt i 1969 end at Jørgen Johansen i *Berlingske Tidende* d. 5. maj 1969 og Niels Barfoed i *Politiken* d. 27. april 1969 kan verificere Baaders eksistens (men at det er nødvendigt at verificere er en pointe i sig selv). Jørgen Johansen påpeger endda, at Nielsen låner fra Baaders "Die acht Weltsätze" fra 1919 og fra Raoul Hausmanns "Zwei dadaistische Persönlichkeiten"³⁰⁸ fra 1958 (Johansen angiver ikke årstallene, kun titlerne). Barfoed er ikke så eksplicit, men påpeger blot at Nielsen

"er gået flittigt på vor velfærdsstats velassorterede biblioteker og har læst i deres gamle tidsskrifter og i deres bøger: folk som Raoul Hausmann, Hans Richter, Walter Mehring, Franz Jung osv. Han har monteret citater, manifeste, beskrivelser, referater alle vegne fra, skruppelløst, og dermed teet sig som en rigtig dadaistisk ingeniør, der ikke digter, men skruer sammen, der laver anti-kunst og ikke kunst".

Af andre aktuelle dada-præsentationer omkring udgivelsestidspunktet for *Dilettariatets Proktatur* kan man nævne en vandreudstilling (som Barfoed kort omtaler i sin anmeldelse) af dada og neo-dada. Udstillingen, der bliver vist i perioden 30. marts - 20. april 1969 på Lyngby Rådhus, er arrangeret af Hans Richter i samarbejde med Goethe-Instituttet. Her vises værker af dada fra 1916-1966".³⁰⁹ Generelt set sker der en betydelig genopdagelse og relancering af dadaismen i og omkring 1966 i forbindelse med eller op til 50-års jubilæet, både i form af udstillinger, monografier, men også i form af de gamle dadaisters nye skrifter om fænomenet (jfr. Müller 1987).

³⁰⁷ En afbildning af værket *Industrieller Umsturz im Jahre 1919*, der som Baaders *Das große Plasto-Dio-Dada-Drama* kun eksisterer som fotografi, kan ses i Bergius (2000: 38).

³⁰⁸ Oprindeligt trykt i *Courier Dada* (1958). Min anvendelse af stykket er den nyredigerede version, der optræder i *Dada. Eine literarische Dokumentation* (red. Richard Huelsenbeck), 1964.

³⁰⁹ Jfr. Hans Richter (red.): *Dada 1916-1966: Dokumente der internationalen Dada-Bewegung: eine Ausstellung des Goethe Instituts zur Pflege deutscher Sprache und Kultur im Ausland*, München, 1966. Et par år forinden har Moderna Museet haft en udstilling med Dada, hvor flere af Baaders værker bliver vist, bl.a. hans "Gutenberggedenkbblatt". Jfr. Thomas Hall & Ingrid Svensson (1966, red.): *Meddelande från Moderna Museet* nr. 19, marts 1966, Stockholm.

Man kan her, ved at fremdrage anmeldelserne, pege på den forskydning, der sker i receptionen af værket. De anvendte approprieringsstrategier skaber, forstærket af Niensens fiktionaliserende efterskrift, ikke kun tvivl om Baader-arkivet, men også om Baaders eksistens i det hele taget. I forhold til den sparsomme reception af værket, der udover femten dagblads- og tidsskriftsanmeldelser,³¹⁰ korte omtaler i forfatterskabsportrætter samt Bukdahl (2001b), hvoraf sidstnævnte udgør det hidtil mest grundige forsøg på at beskrive værket, så vil analysen udpege betydelige dele af det tekstkorpus, der ligger til grund for *Diletariatets Proktatur* og mere overordnet analysere dem i forhold til Niensens og tresseravantgardens approprieringsstrategier. I nærværende analyse foretages en, om ikke fuldstændigt udtømmende, så dog ganske grundig granskning af de enkelte tekststykkers oprindelige ophav. Denne gradvise kortlægning resulterer også i en fortolkningsmæssig forskydning ift. værket. Det er ikke længere spørgsmålet om, hvorvidt Baader *har* eksisteret, eller i hvilken udstrækning Nielsen rent faktisk *har* approprieret stumper fra Baader og andre. Derimod er spørgsmålet, i forlængelse af en egentlig kortlægning af romanen, snarere hvilke typer af appropriering, der er blevet foretaget, og hvilken ny betydning kortlægningen skaber for de enkelte, kortlagte stykker, hvilken effekt denne radikale appropriering har i og for selve teksten, samt i hvilket større perspektiv en sådan approprieringsstrategi skal anskues?

Jordklodens præsident sidder fast på den hvide hingst dada

I *Diletariatets Proktatur* berettes om Johannes Baader, kendt som "Overdadaen", der står bag en central del af berlinerdadaismens aktiviteter. Fortællingen er spredt ud i 85 stykker, hvoraf de fleste er på dansk, flere på tysk og et enkelt på fransk. Stykkerne er kategoriseret som hhv. A-, B-, C- eller D-stykker og optræder i en ikke gennemskuelig rækkefølge (der skal vendes mere indgående tilbage til stykkernes kategorisering og ophav). Der eksisterer ikke altid en umiddelbar narrativ linje fra stykke til stykke, men *Diletariatets Proktatur* følger samlet set en relativ stram kronologisk beskrivelse af berlinerdadaisten Johannes Baaders aktioner og skrifter

³¹⁰ Det præcise antal kender jeg ikke, men mit tal svarer til antallet af de anmeldelser, som jeg kunne lokalisere i forlaget Borgens anmeldelsesarkiv.

fra tiden omkring slutningen af 1. Verdenskrig og et par år ind i 1920'erne, dvs. fra berlinerdadaismens korte levetid 1918-1922.³¹¹

Romanen kører parallelt i to spor, hvor det ene spor er en neutral beskrivelse (især i de såkaldte A-stykker) af Baader og berlinerdadaisternes aktioner, herunder samt "Erste Internationale Dada-Messe". Dette spor er præget af en nøgtern tone, hvor årstal er angivet og begivenhederne bliver beskrevet med et historiserende retrospektivt blik. Baaders tidligere virke som arkitekt og skaber af isbjørnegrotten i Hagenbecks zoologiske have (hvilket *lyder* dadaistisk, men *er* sandt) beskrives kort. Heroverfor er det andet hovedspor (de såkaldte B-stykker) megalomane udbrud: Baader optræder i sin egenskab som Oberdada, en form for selvbestaltet dadaistisk fyrste, i Europas centrum, både i form af sin rang af "Præsident for Verdensaltet" og helt centralt placeret i periodens voldsomme begivenheder:

"Hindendorf, Ludenburg, disse herrer, der dingler i evighedens marionettråde, som jo ligger i min hånd, glemmer, at krigen blev tabt, fordi de i Tyskland ville være klogere end selve Præsidenten for Verdensaltet [...] Jeg underbyggede denne klare og tydelige erklæring med de dybeste kosmiske tanker og undertegnede den med det mest magiske af alle navne. Ingen indsigtfuld person kunne herefter komme uden om den kendsgerning, at dette i endegyldig form var det ultimatum, hvis manglende opfyldelse uundgåeligt måtte føre til katastrofen i Sarajewo" (ibid., p. 9)

I dette citat ses megalomanien tydeligt: Overdadaen er tæt knyttet til såvel drabet på den østrig-ungarske tronfølger Franz Ferdinand i 1914, der er den udløsende årsag til Første Verdenskrig, hvis udfald er fatalt for Tysklands vedkommende, fordi tyskerne "ville være klogere end selve Præsidenten for Verdensaltet" (ibid.). "Hindendorf" og "Ludenburg" er selvfølgelig en dadaificering af henholdsvis den tyske generalfeltmarskal, Paul von Hindenburg (1874-1934), der var politiker og senere rigspræsident fra 1925-34, og den tyske general Erich Ludendorffs (1865-1937) navne.

Baaders titel er i øvrigt så langt fra atypisk i den berlinske dadakreds, der, ud over Oberdadaen, inkluderer Dadasoph (Raoul Hausmann), Monteurdada (John Heartfield), Pipidada (Walter Mehring), Propagandada Marshall (George Grosz) og Weltdada (Richard Huelsenbeck).³¹²

³¹¹ Visse oplysninger eksisterer dog i varianter, og der findes også eksempler på at det samme stykke optræder to gange, nemlig stk. B8 og B10 på hhv. side 19 og 21, der har den korte ordlyd: "Uforlignelige banaliteter".

³¹² Tilsvarende finder man i Raoul Hausmanns *Dada Almanach* en liste over "Quelques Présidents et Présidents du mouvement Dada" (pp. 95-96), der inkluderer Baader og en lang række af 1910'ernes avantgardekunstnere.

Tæt knyttet til de megalomane tekster er to stykker, der beskriver en kosmisk orden, en privat logik, hvor "menneskene er engle og lever i himlen", der tales om "Verdensskabelse" og "Verdens-undergang" m.m. Flere gange vendes tilbage til at Baader står for "Alleinvertrieb von Lehrer Hagendorfs Leseput," og læsepulten står som et komisk indslag, men læsepulten besidder tilsyneladende ikke nogen symbolsk funktion.



III. 5. Portræt af Johannes Baader i *Diletariatets Proktatur* (1969). Udført af Ludwig Meidner i 1913.

I værkets tredjesidste stykke springes abrupt til en retrospektiv position, hvor et "jeg" forgæves leder efter Baader og endog spørger "søløverne og isbjørnene i Hagenbecks berømte zoologiske have", men Baader "var forsvundet ud af historien" (p. 36), hvorefter historien, dvs. *Diletariatets Proktatur* afsluttes med Kurt Schwitters' parodiske tautologi "Ewig währt am längsten" (en omskrivning af vendingen "Ehrlich währt am längsten") og det noget groteske portræt af Baader, hvis ansigt ligner en halvt smeltet voksmaske. Som er det værkets dødsmaske, der bliver præsenteret til sidst.

Samlet set er *Diletariatets Proktatur* eller *Overdadaens utrolige Gerninger* ikke Baaders livshistorie fra fødsel til død, men derimod

Baaders historie fra dadaismens fødsel til dadaismens død (og til Oberdadaens endeligt), mens privatpersonen Baaders videre skæbne i romanen forbliver uvis. Dette manglende slutpunkt, der er kategoriseret som "Arch. A 38", udgør endnu en fiktionsmarkør i værket, hvilket forstærkes af at det er søløverne og isbjørnene, der bliver spurgt til råds. En morsom scene, hvilket både Brostrøm (1969: upag.) og Bukdahl (2001b: 65) mener er Nielsens påfund, men, som påvist i bilaget med dada-citater (appendiks 1), så stammer denne formulering fra Mehring (1959: 60). Signifikant angives det i stykket ikke hvornår scenen med søløverne og isbjørnene

finder sted. Hos Mehring er det omkring tidspunktet for Baaders død, dvs. i 1950'erne; i værkets kontekst ligger scenen tilsyneladende inden for dadaismens levetid. Et andet eksempel på kalkuleret misinformation er at der allerede på bogens anden side (p. 8) angives at Oberdadaen "døde i Berlin den første april nittenhundredeognitten" (oplysningen stammer fra Baaders egen tekst "Die Acht Weltsätze", se appendiks), selvom Oberdadaen senere huserer både fortræffeligt og underholdende også i det herrens år 1920.

Lokaliseringen af de enkelte stykker i *Diletariatets Proktatur*

Diletariatets Proktatur udgøres af 85 stykker, heraf en håndtegning (Ludwig Meidners portræt³¹³ af Johannes Baader), to 'plakater' og 83 mindre tekststumper, der længdemæssigt varierer fra mellem en linje til 53 linjer med en typisk længde på cirka 7-10 linjer. Af de 83 stumper er de 68 på dansk, hvorimod 14 stykker er på tysk og et enkelt stykke på fransk. Stykkerne er kategoriseret ved en efterfølgende tilføjelse i parentes, der ser således ud: "(Arch., [bogstav] [tal])", f.eks. "(Arch., A 3)". "Arch." er med stor sandsynlighed en forkortelse for det tyske ord "Archiv". Arkivet er tilsyneladende opdelt i fire dele, der er betitlet hhv. A, B, C og D. I værket optræder 38 A-stykker, 21 B-stykker, 3 C-stykker og 23 D-stykker.³¹⁴ Romanen indledes af en række A-stykker, men herefter blandes A-, B-, C- og D-stykkerne i et svært gennemskueligt system.³¹⁵

A-stykkerne udgøres af portrætter og omtaler af Baader, disse stammer kun i begrænset omfang fra Baader, snarere er forlæggert Richard Huelsenbecks, Hans Richters og Walter Mehrings retrospektive tekster. B-stykkerne udgøres overvejende af Baaders egne tekster (men et par stykker stammer fra Louis Aragon og Kurt Schwitters). C-stykkerne er tre telegrammer,

³¹³ Portrættet "Baader" er lavet af Ludwig Meidner i 1913. I *Diletariatets Proktatur* optræder tegningen ukrediteret, men portræt og tilhørende kreditering findes f.eks. i de to forskellige udgaver af Johannes Baaders *Das Oberdada* (hhv. 1977 og 1991), og oplysningerne om kreditering findes på dansk i Bukdahl (2001: 64). Bukdahl oplyser fejlagtigt at tegningen stammer fra 1919, men han angiver ikke hvor han har oplysningerne fra. I Walter Mehrings *Berlin Dada* (1959) gengives portrættet på side 57, hvor forfatterens signatur og årstallet "1913" kan ses.

³¹⁴ Det næstsidsste stykke i bogen er betitlet: "(Arch., B (?) 21)", men jeg regner trods forfatterens spørgsmål stykket med til B-stykkerne.

³¹⁵ Rækkefølgen er følgende: A1 + A2 + A3 + A4 + A5 + A6 + A7 + A8 + A9 + B1 + A10 + A11 + B2 + A20 + D4 + D5 + B7 + B8 + A21 + B9 + B10 + A22 + D6 + B11 + D7 + A23 + C1 + C2 + A24 + C3 + A12 + A13 + A14 + B3 + D1 + D2 + A15 + A16 + B4 + A17 + B5 + A18 + A19 + B6 + D3 + D8 + A25 + D9 + A26 + B12 + D10 + A27 + A28 + B13 + B14 + D11 + D12 + A29 + D13 + A30 + B15 + B16 + A31 + D14 + D15 + A32 + D16 + D17 + B17 + A33 + D18 + B18 + D19 + D20 + A34 + A35 + B19 + D21 + A36 + A37 + D22 + B20 + A38 + B(?)21.

hvoraf to er fra Baader og ét er til ham. D-stykkerne er flyveblade og lignende, skrevet af Baader og andre af dadaisterne i perioden.

Dilettariatets Proktatur besidder, som tidligere nævnt, basalt to tonelejer. For det første et deskriptivt og retrospektivt toneleje (A-stykkerne), hvor Johannes Baaders tilknytning til



III. 6. Johannes Baader: "Reklame für mich (Rein Geschäftlich)" i *Der Dada* nr. 2, Berlin, december 1919.

man konstatere at "Reklame für mich" ikke er blevet modificeret på nogen vis. En anden Baader-tekst, som er blevet approprieret i sin helhed er "Die Acht Weltsätze" (B7+B9).³¹⁷

Påvisningsarbejdet af lånte stykker kan måske forekomme pedantisk, men en grundig analyse af værket kan ikke stille sig tilfreds med f.eks. at gruppere A-, B-, C- og D-stykkerne. Håbet er, at specificeringen af de enkelte stykker kan påvise i hvor radikal grad Nielsen ikke er forfatter *til*, men derimod konstruktør *af* værket. Man kan, som anmelderen Niels Brunse gør det i maj 1969 i sin anmeldelse af værket i bladet *Superlove*, hævde at "det er ligegyldigt hvad der er hvad" (dvs. det er ligegyldigt om Nielsen har monteret eller selv skrevet tekststykkerne). Men ser man kun på, hvad der står og ikke på, hvorfra det skrevne stammer, overser man (eller

dadaismen beskrives i neutrale vendinger. Det deskriptive leje suppleres af et megalomant og revolutionært ditto (B-stykkerne). Sidstnævnte er selvsagt knyttet til de tekster eller flyvesedler som Baader selv står som ophavsmand til. Mellem disse to tonelejer befinder C- og D-stykkerne sig, om end de ofte hælder til det megalomane.

Det væsentligste stykke, der er approprieret i *Dilettariatets Proktatur* er Johannes Baaders tekst "Reklame für mich", der kommer drypvis gennem bogen og danner fundamentet for bogens megalomane del. Konteksten afbrydes af andre stykker, men hvis man stykker de elleve stykker sammen,³¹⁶ kan

³¹⁶ Stykkerne A1+B1+B2+B3+B4+B5+B6+B12+D10+B16+A2.

³¹⁷ En oversættelsesmæssig forglemmelse udgør den eneste ændring af teksten: Originalens "Der Tod ist ein Märchen für Kinder" er i oversættelsen (formentlig fejlagtigt?) blevet til "Døden er ikke et eventyr for børn".

undervurderer man) romanens anvendelse af approprieringsstrategier, der tjener til at afmytologisere forfatterfunktionen. Forståelsen af romanen ændrer sig, når man ved hvor stykkerne kommer fra. Desuden er det som nævnt væsentligt for et værk som dette, hvilken ny betydning, der skabes i værket, og hvilket perspektiv denne anvendelse af approprieringsstrategier skaber.

Nielsens primære kilder til *Dilettariatets Proktatur* er følgende bøger og stykker: Johannes Baaders "Reklame für mich" og "Die Acht Weltsätze", Raoul Hausmanns "Zwei dadaistische Persönlichkeiten" (1964, opr. fransk version 1958), Walter Mehrings *Berlin Dada* (1959), Hans Richters *Dada – Kunst und Antikunst* (1964) og Richard Huelsenbecks *Dada. Eine literarische Dokumentation* (1964). Hertil kommer mindre stykker fra de tre numre af berlinerdadaisternes tidsskrift *Der Dada*, der udkommer i 1919-1920. Nielsen har altså lånt tekstdele fra dels dadaisternes egne manifeste og tekster, dels retrospektive betragtninger skrevet af de aldrende dadaister.³¹⁸

Det ville være meningsløst at citere og kommentere alle lån (her henvises til appendiks 1 i afhandlingen), men man kan skelne mellem følgende fire typer af lån: 1) det umodificerede citat på originalsproget, 2) det modificerede citat på originalsproget, 3) det umodificerede og oversatte citat samt 4) det modificerede oversatte citat.

Et eksempel på et umodificeret citat på originalsproget (Arch., B 15):

"Plus de peintres, plus de littérateurs, plus de musiciens, plus de religions, plus de républicains, plus de royalistes, plus d'impérialistes, plus d'anarchistes, plus de socialistes, plus de bolchéviques, plus de politiques, plus de prolétaires, plus de bourgeois, plus d'armées, plus de police, plus de patries, enfin assez de toutes ces imbécillités, plus rien, plus rien, plus rien, rien, rien, rien" (Nielsen 1969: 28)

Stykket stammer fra Louis Aragons "Manifest du Mouvement Dada" og bliver trykt i tidsskriftet *Littérature* nr. 13, maj 1928. Nielsen har formentlig approprieret stykket fra Walter Mehrings *Berlin Dada* (1959), idet lige præcis denne del af Aragons manifest optræder i *Berlin Dada* og Nielsen har overtaget ordet "bolchéviques", der rettelig burde være stavet uden accent aigu,

³¹⁸ Sammenholder man denne liste med litteraturlisten i kataloget til dada-udstillingen på *Moderna Museet* i 1966, kan man konstatere at Nielsen har fået de vigtigste titler med. Se *Meddelande från Moderna Museet* nr. 19, Marts 1966 (Hall & Svensson 1966). Foruden de anførte titler nævnes bl.a. Peter Schifferli (red.): *Die Geburt des Dada* (1957) og Willy Verkauf (red.): *Monographie einer Bewegung* (1957).

altså "bolcheviques" (ordet staves også forkert hos Mehring).³¹⁹ Hele femten stykker fra *Diletariatets Proktatur* optræder i Mehrings erindringsbog, der gør sidstnævnte til en af hovedkilderne til Nielsens roman.

Et eksempel på et modificeret citat på originalsproget (Arch. D 18) er følgende:

"Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin Lützow-Ufer 13. Die Bewegung dada führt zur Aufhebung des Kunsthandels. ERSTE INTERNATIONALE DADA-MESSE. Diletaristisches Kulturdumping. Veranstaltet von Johannes Baader, Oberdada, und Hagendorf Leseput, Lehrer. Katalog. Preis 1,70 Mk. Ausstellung und Verkauf dadaistischer Erzeugnisse. Eintritt 3Mk. Geöffnet täglich von 10-1 Uhr vormittags und 3-6½ Uhr nachmittags. Der dadaistische Mensch ist radikale Gegner. Ewig lebt der Sport bei Potsdam. Haben Sie einmal darüber nachgedacht, welche Vorteile Ihnen erwachsen, dass wir auf Grund unserer Beziehungen zu Herausgebern und Verlegern Ihr Geschäft hervorheben können? Sind Sie sich dessen bewusst geworden, was ein Herr von Sandwichmen und ein Dada-Umzug für Sie reklame-technisch bedeuten" (Nielsen 1969: 32)

I stykket tages udgangspunkt i forsiden af kataloget til den første (og eneste) internationale dadamesse. Nielsen tilføjer ordene "Diletaristisches Kulturdumping" (en tilføjelse, som der om lidt vil blive vendt tilbage til). Man finder flere steder, både i de modificerede stykker på originalsproget og i de oversatte, et forsøg på at sætte Johannes Baader i centrum af historien og skrive de andre dadaister ud. Udstillingens sande arrangører var ikke "Johannes Baader, Oberdada, und Hagendorf Leseput, Lehrer", men derimod „Marshall G. Grosz, Dadasoph Raoul Hausmann, Monteurdada John Heartfield" (læg mærke til at Nielsen skriver i stykket: „Der dadaistische Mensch ist radikale Gegner“, hvorved han glemmer et „der“ mellem „ist“ og „radikale“. Denne sætning indgår imidlertid i et længere citat af Hausmann på forsiden af kataloget, men resten af citatet optræder ikke hos Nielsen.³²⁰ Hos Hausmann er det dadaistiske ikke en radikal modstander som sådan, men en radikal modstander af udbytning (Ausbeutung)

³¹⁹ Endvidere er der hos Mehring (og dermed også hos Nielsen) glemt nogle af delene ift. originalen, nemlig: "plus de sculpteurs", "plus de sculpteurs" og "plus de sculpteurs".

³²⁰ "Der dadaistische Mensch ist der radikale Gegner der AusBeutung, der Sinn der Ausbeutung schafft nur Dumme und der dadaistische Mensch haßt die dummheit und lieBt den Unsinn! Also zeigt sich der daDaistische Mensch als wahrhaft real gegenüber der stinkenden Verlogenhheit des in seinem Lehnstuhl verreckenden Familienvaters und Kapitalisten", signeret R. Hausmann. Tekst fra udstillingskataloget til "Die Erste Internationale Dada-Messe" (optrykt i Bergius 2000: 351).

af mening, dvs. en fordummelse af mennesket. Ret semantisk sker der altså her en meningsforskydning qua modificeringen af stykkerne.³²¹

Et eksempel på *det umodificerede og oversatte citat* (Arch. A 3):

"Baader, Johannes. Aktiv deltagelse i dada-bevægelsen i Berlin fra 1918 til 1920, kendt som "Overdada" og "Dadaprofet". Udgiver af flyvebladet Die Grüne Leiche, medarbejder ved Dada-Almanach, medorganisator af Først internationale Dadamesse i Berlin (Nielsen 1969: 7)

Her lyder originalen fra *Das war Dada. Dichtungen und Dokumente* (red. Peter Schifferli, 1963):

Johannes Baader, "Oberdada" und "Dada-prophet" genannt, nahm 1918-20 aktiv an der Berliner Dada-Bewegung teil. Herausgeber des Flugblattes ›Die grüne Leiche‹. Mitarbeiter am ›Dada-Almanach‹. Mitorganisator der ›Ersten internationalen Dada-Messe‹ in Berlin, 1920. (Schifferli 1963: 178)

Stykket er her blot blevet oversat af Nielsen, hvis man ser bort fra at der står "Baader, Johannes" i stedet for "Johannes Baader". Interessant nok modsiger Nielsen her sig selv, hvilket formentlig er intentionen, idet der i dette stykke angives, at Baader blot var medarrangør af messen, hvorimod det forrige stykke angav, at messen var arrangeret af Baader og den famøse læsepult. På forsiden af det rigtige katalog, nævnes Baader imidlertid ikke som arrangør.

Et eksempel på *det modificerede og oversatte citat*:

"Som allerede nævnt lavede Baader montager. Hans montager løb ud over alle bredder: Uhyre mængder, kolossale formater. I sammenligning med ham var Kurt Schwitters et borgerligt og småæstetisk nuslehed. Overalt hvor det var muligt, rev han plakater ned fra vægge og plakatsøjler og bar dem hjem, hvor han omhyggeligt klassificerede dem. Han lavede på denne tid bl.a. den store HADO (Handbuch des Oberdada), hvor han brugte i hundredvis af aviser som baggrund for de nye dokumenter, farvede pletter, bogstaver, tal og billeder, hvormed han hver dag udbyggede sin håndbog. Han skabte dermed en slags montage-litteratur, der i vitalitet langt overgik de blegsottige fænomener, man i en senere tid kaldte konkretpoesi og environmentromaner. Det er en skam, hvis håndbogen eller rettere håndbøgerne er gået tabt. De tilhører ligesom Baader historien. Den første HADO blev fuldstændt den 26. juni klokken 3 om eftermiddagen og den anden året efter, den 28. juni 1920" (Nielsen 1969: 32-32)

Originalen, der stammer fra Raoul Hausmann "Zwei dadaistische Persönlichkeiten" lyder:

"Wie schon erwähnt, machte Baader Fotomontagen. Seine Montagen liefen über alles Maß hinaus: ungeheure Mengen und größte Formate. Er war darin Schwitters vergleichbar. Überall wo es möglich war, riß er ganze Plakate von den Wänden oder den Litfaßsäulen und trug sie nach Hause, wo er sie sorgfältig klassifizierte. Er hat unter andern ein «Handbuch des Oberdada» (HADO) auf hunderten von

³²¹ Sætningen „Ewig lebt der Sport bei Potsdam“ stammer fra kataloget til dada-udstillingen, men resten af stykket (der bærer præg af dét reklamesprog, som findes i alle tre numre af *Der Dada*), har jeg ikke kunnet lokalisere nogetsteds.

Tageszeitungen als Untergrund, täglich mit neuen Dokumenten und farbigem Flecken, Buchstaben, Ziffern oder auch figürlichen Darstellungen aus seiner Plakaternte geklebt. Er schuf damit eine Art Montage-Literatur oder Poesie. Es wäre schade, wenn sein «Handbuch» verlorengegangen wäre. Das erste HADO wurde am 26. Juni um 3 Uhr Nachmittags vollendet, ein zweites am 28. Juni 1920, wie Baader mit Genauigkeit im Katalog der Dada-Messe angab" (citeret efter Huelsenbeck 1964: 223)

Eksemplet illustrerer, i hvor høj grad Nielsen trods alt bibeholder den oprindelige ordlyd fra "Zwei dadaistische Persönlichkeiten", når den genanvendes i *Diletariatets Proktatur*.

Når Nielsen erstatter "Montage-Literatur oder Poesie" med "montage-litteratur, der i vitalitet langt overgik de blegsottige fænomener, man i en senere tid kaldte konkretpoesi og environmentromaner", sker det for at skabe en direkte linje mellem dadaismen og tresseravantgarden (hvilket der i næste afsnit vendes tilbage til). Desuden finder man i Nielsens variant en polemisering mod Kurt Schwitters' praksis, som ikke ligger berlinerdadaisterne fjernt,³²² men som man imidlertid ikke finder hos Hausmann. De sidste modificeringer er henholdsvis en tilføjelse og en udeladelse. I forbindelse med Baaders håndbøger og deres eventuelle forsvinden, skriver Nielsen, at disse håndbøger tilhører "ligesom Baader historien". "Historien" bliver en tvetydig størrelse i dette tilfælde. Menes der dermed kunsthistorien, dvs. en kanonisering af Baaders værker som tidlige eksempler på en assemblage-praksis – et synspunkt man finder i White (2001)? Er "historien" synonym med "den rigtige historie" modsat fiktionen, dvs. den modstilling, som Nielsen laver i efterskriftet? Eller er der med "historien" tale om *Diletariatets Proktatur*, altså selve romanen, som Baaders håndbøger jo også tilhører? Det kan ikke siges med sikkerhed, om det er den ene eller den anden af disse historier, der er tale om og da disse størrelser ikke gensidigt udelukker hinanden, giver det god mening at forbinde "historien" med alle tre.

Det sidste punkt er Nielsens udeladelse af ordene "wie Baader mit Genauigkeit im Katalog der Dada-Messe angab" i forbindelse med dateringen af konstruktionen af Baaders håndbøger, hvilket måske kan forklares med at fravalget af denne oplysning gør fiktionen tydeligere, idet denne hyperpræcision ("den 26. juni klokken 3 om eftermiddagen") kan siges enten at være udtryk for en særlig præcision *eller* en parodisk præcision. Med de fragmentariske stykkers

³²² Schwitters bliver betragtet som en småborgerlig dadaist og hans succes med salget af bogen *Anna Blume* (1919) gør ikke sagen stort bedre, snarere tværtimod. Til "Erste Internationale Dada-Messe", hvor Schwitters ikke er inviteret, er et af Rudolf Schlichters bidrag digtet "Der Tod der Anna Blume".

ophobning, deres blotte nummerering og interne, men ukommenterede selvmodsigelser in mente, er jeg tilbøjelig til at tilskrive oplysningerne en form for parodisk præcision, når Hausmanns sætningsled udelades (at det er *Baader*, der opgiver tidspunktet).

Alt i alt udgør den væsentligste form for appropriering kategori nr. 3, det umodificerede og oversatte citat, hvortil kommer en høj frekvens af kategori nr. 4, det modificerede oversatte citat. Nielsens bearbejdning af de approprierede stykker er begrænset, bortset fra mindre tilføjelser samt sin oversættelse af dem, hvilket sikrer en relativt, nationalsprogligt set, ensartet roman. Men det er qua sin blanding af alle fire kategorier at Nielsen med *Dilettariatets Proktatur* får skabt et flersprogligt, delvist modstridende og flerperspektivisk romaneksperiment, og det er i denne montering af de enkelte tekstdele, at 'forfatter'-arbejdet består.

(Berliner)dada, tresseravantgarde og ungdomsoprør

På sæt og vis er *Dilettariatets Proktatur* i familie med den serie af "revolutionshistoriske dokumenter", der udkommer et par år senere på forlaget Rhodos.³²³ Udgivelsen af disse dokumenter er ifølge redaktørerne foretaget i den hensigt at illustrere "den revolutionære bevægelses historiske erfaringer. Erfaringer som den aktuelle [r]evolutionsbevægelse må indarbejde og udnytte"³²⁴ som der står på bagsiden af *Pariserkommunen 1871*. At der rent faktisk står "evolutionsbevægelse" på bagsiden af *Pariserkommunen 1871* (en trykfejl, der i *Oprøret i Kronstadt* ændres til "revolutionære bevægelse") er held i uheld. På samme måde som de tre bind revolutionshistoriske dokumenter udgør dokumenter som "den aktuelle revolutionsbevægelse", dvs. ungdoms- og studenteroprørerne, kan tage ved lære af og

³²³ *Pariserkommunen 1871* (red. Thorvald Berthelsen og Claus Clausen, 1972), *Oprøret i Kronstadt* (red. Niels Brunse og Hans-Jørgen Nielsen, 1973) samt *Parti, stat og fagforeninger* (red. Niels Brunse, 1976). Hos såvel Bukdahl (2001: 76) som Thing (2001: 153) oplyses det fejlagtigt at der kun udkom to bind i serien, dvs. *Parti, stat og fagforeninger* nævnes ikke.

³²⁴ "Serien har til formål at præsentere udvalgte kildekrifter til forståelse af vigtige episoder og begivenheder i revolutionshistorien. Ikke blot for at etablere en slags historisk "sandhed" om disse situationer og begivenheder, men først og fremmest fordi revolutionshistorien også repræsenterer den revolutionære bevægelses historiske erfaringer. Erfaringer som den aktuelle evolutionsbevægelse må indarbejde og udnytte" (bagsidetekst til *Pariserkommunen 1871*). Man kan her også nævne Hans-Jørgen Nielsens og Niels Brunes udvalgte af Sergej Tretjakovs skrifter: *Ordet er blevet til handling. Skrifter om kunst og revolution 1923-34* (1974)

videreudvikle, så forbinder *Diletariatets Proktatur* tresseravantgarden og ungdomsoprørerne med dadaismen.³²⁵

At det netop er berlinerdadaisterne i almindelighed og Johannes Baader i særdeleshed, der udgør omdrejningspunktet for *Diletariatets Proktatur*, kan ikke undre. Ét aspekt er forbindelsen mellem dadaismen og 1960ernes nye kunstformer, der kan ses alene i det forhold at Goethe-Instituttet kalder deres vandreudstilling for "Dada 1916-1966" i stedet for "Dada 1916-22" hvilket jo er dadaismens egentlige fødsels- og dødsår. Betegnelsen "Neo-dada" bliver fra 1960ernes begyndelse³²⁶ da også (delvist til de endnu levendes dadaisters misbilligelse) hæftet på kunstnere som Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage m.fl. samt på både amerikanske og den franske popkunst (Nouveau Réalisme).³²⁷

Nielsen etablerer en tilsvarende linje, når han i sin anmeldelse i 1968 i *Louisiana Revy* af Documenta 4 i Kassel ser dadaismen og Marcel Duchamp som et fælles ophav.³²⁸ I Nielsens manifest "Surrealismen er et nyttigt kadaver" i *Mak* nr. 4, 1969 gentages tanken om "60'ernes eksperimenterende kunst" som "et ny-dadaistisk oprør" (Nielsen 2006: 233), og året forinden, i en polemisering mod Det Danske Akademi, skriver Nielsen, at han følger sig forpligtet af den tradition, der er nedarvet fra dadaisterne.³²⁹

Baader er interessant for tresseravantgarden af mindst to årsager: grundet Baaders radikale approprieringsstrategier (mest markant i hovedværket *Das große Plasto-Dio-Dada-Drama* fra 1920) og grundet hans kulørt-aktivistisk-radikale praksis, der nedbryder grænserne mellem kunst og liv ved på den ene side at inkludere en række non-kunstneriske dokumenter i sin kunst og på den anden side ved at lade disse værker blive suppleret af egentlig politiske aktioner. Helgenkåringen af Baader her i 1969 falder naturligt sammen med

³²⁵ I Bukdahl (2001b) er forsøgt en direkte parallelisering mellem *Diletariatets Proktatur* og *Oprøret i Kronstadt 1921*, idet værkerne ikke læses som en oplagt modsætning ("subversiv dokumentarisme" vs. "[massiv] opbyggelighed", ibid. p. 77), eller som en oplagt parodi. Bukdahl påpeger en række ligheder i tid, heroisk oprør, stemme- og genremix samt variabel typografi, men Bukdahl har ikke blik for den konkrete kontekst som værkerne er resultaterne af.

³²⁶ Jfr. George Maciunas: "Neo-dada i musik, teater, digt, kunst" i *Dansk Musiktidskrift* nr. 7, 1962, pp. 228-230. Se desuden Dezeuze (2006).

³²⁷ Jfr. Cone (2000).

³²⁸ Hans-Jørgen Nielsen: "Adskilligt på foranledning af Documenta 4" i *Louisiana Revy* nr. 3, 1968 (Nielsen 2006: 204-210).

³²⁹ "Og jeg føler mig forpligtet af den tradition i modernismen, som bl.a. Duchamp var med til at indlede sammen med dadaisterne. En tradition som for mig at se repræsenterer den eneste ægte avant-garde i dette århundrede i dens konsekvente forsøg på at afmytologisere kunsten og vride den løs fra den finkulturelle opmytologisering, den var udsat for i de foregående århundreders borgerlige Europa" (Nielsen 2006: 172, "Akademiet – L.H.O.O.Q.").

tresservantgardens bevægelse fra midttressernes æstetiske formeksperimenter mod en udvidelse af kunstbegrebet, en åbning mod kunstekspérimentets sociale kontekst og en mere konkret kritisk-politisk og aktivistisk strategi.

Den linje, som Nielsen forsøger at konstruere mellem tresservantgarden og ungdomsoprøret på den ene side og dadaismen på den anden, kan helt konkret iagttages fire steder i værket. Det første er dedikationen i værket, hvori der remses en række fornavne op: "Til Anders & Bjørn & Ebbe & Finn Ejnar & Henning & Inge & Jan & Leif & Ole & Ole Stig & så videre" (p. 5). Lars Bukdahl har udpeget disse fornavne som tilhørende "kendte ungdomsoprørere af den aktivistiske, anarkistiske provo-type", nemlig "Anders Müller, Bjørn Nørgaard, Ebbe Reich, Finn Ejnar Madsen, Henning Prins, Inge Eriksen, Jan Michaelsen, Leif Varmark, Ole Grünbaum, Ole Stig Andersen" (Bukdahl 2001b: 68).³³⁰

At det kun er fornavnene, der remses op, peger på en uformel, afslappet, ja antiautoritær tilgang. Men listens ti navne suppleres med et infinit tal (markeret af "og så videre"), der peger på, at værket så at sige er del af et *kollektivt* projekt. At værket er tilegnet denne blanding af kunstnere og ungdomsoprørere, peger meget tydeligt på den politisering af det æstetiske felt, der finder sted efter 1968.

Det andet sted i romanen, hvor der trækkes en linje mellem ungdomsoprøret i 1968 og dadaisternes aktioner i slutningen af 1910'erne³³¹ er bagsidetekstens beskrivelse af hovedpersonen Johannes Baader som en "aldrende ungdomsoprører". "Aldrende" henviser til at Baader (f. 1875) i 1920 var 45 år og med god ret "aldrende ung", dvs. midaldrende, også i forhold til de fleste af de andre berlinerdadaister. "Aldrende ungdomsoprører" er derimod en bevidst anakronisme fra Nielsens side, for så vidt at ungdomsoprøret som begreb hos Dansk Sprognævn dateres til 1968 (om end begrebet kan have været anvendt lidt før).³³² Ingen har i

³³⁰ En tilsvarende dedikation finder man interessant nok i provoen Ole Grünbaums *Provokér. Lærestykker om dem almindelige uorden* (1967), hvor det lyder: "Frarøvet Dorthé, Karl, Per, Henry, Lea, Rachel, Peter I, Eric, Tom, Ole I, Jaspar, Willy, Hanne, Kirsten, Mikal, Inger, Anne, Klaus, Claus, Joel, Biblen, Knud, Carl, Ebbe, Inge I, Børge, Anders, Lilian, Ole, Iben, Søren I, osv. I, osv. II". Hertil kommer tilegnelsen til "idealisten Henry Ford og propagandisten Frederik Rex."

³³¹ En beskrivelse af ungdomsoprøret som en "dadaisering des Politischen" findes eksempelvis hos Lebel (1990).

³³² Begrebet anvendes i en leder af Ejvind Larsen i *Information* d. 9. juli 1968 ifølge Jarvad (1998). Nielsen anvender begrebet i artiklen "Akademiet L.H.O.O.Q" fra *Information* d. 13.-14. juli 1968, hvor Ejvind Larsens leder nævnes. Begrebet "ungdomsoprør" går dog med sikkerhed længere tilbage end den dato, som Jarvad nævner, idet begrebet anvendes i Nielsens efterskrift til *Eksempler*, der udkommer i juli 1968, men i sagens natur må have været skrevet minimum nogle måneder før. Varianter som "ungdomsrevolten" anvendes allerede i programartiklen i *ta'* i nr. 6 ½, 1968 (se kap. 5).

datiden tænkt på berlinerdadaisterne som "ungdomsoprørere", snarere som revolutionære, kunstnere, dilletteranter m.m.,³³³ men Nielsen skaber via denne markering direkte forbindelse mellem berlinerdadaismen og ungdomsoprøret. Ikke en genealogi, men snarere et eksempel til efterfølgelse, hvorved ungdomsoprøret kan skabe sine egne forgængere.

Det tredje sted, der skaber en linje tilbage til dadaismen (omend det her mere specifikt drejer sig om tresseravantgarden og ikke ungdomsoprøret) finder man i den tidligere citerede passage, hvor Nielsen i forbindelse med Baaders håndbøger (*HADO*) skriver, at der er tale om "en slags montage-litteratur, der i vitalitet langt overgik de blegsottige fænomener, man i en senere tid kaldte konkretpoesi og environmentromaner" (p. 32). Sætningsleddet "der i vitalitet langt overgik de blegsottige fænomener..." er et retrospektivt og komparativt blik på Baaders praksis og kan således ikke stamme fra Baaders samtid, men er selvsagt blevet tilføjet af Nielsen selv trods det gammeldags klingende "blegsottige", der netop illuderer at være af ældre dato end 1969. Den konkrete poesi bliver, trods inspiration fra eksempel Mallarmés praksis, først navngivet og for alvor udviklet i 1950'erne.³³⁴ Udtrykket "environmentroman" er en sproglig nydannelse, der bliver lanceret af Erik Thygesen i essayet "Med patronhylstre, smykkeskrin, peberbøsser som fortællere" *ta' 6*, 1968 (jfr. tidligere i kapitlet). Man bedes her bemærke den underdanighed, der ligger i en sådan formulering, hvor Baaders virke beskrives som "vitalitet" over for tresseravantgardens "blegsottige" tilskikkelser. Tilføjelsen er en diskret placeret, om end ganske tydelig markering af utilstrækkeligheden af tresseravantgardens æstetiske eksperimenter. Bemærkningen skal ses som led i den "radikaliseringslogik" (jfr. Ørum 2005a), den omkalfatringsproces, der er i gang hos tresseravantgarden på dette tidspunkt, *efter* 1968, men dog *inden* der er sket en opgivelse af kunsten.

Det fjerde og sidste sted, hvor Nielsen forbinder dada og tresseravantgarden, er en tilføjelse i stk. D18, hvilket er en invitation til den store dada-messe i 1920 i Dr. Otto Burchardts Kunsthandlung. Her tilføjer Nielsen ordene "diletaristisches Kulturdumping" (p. 32) til programmet. Det er vanskeligt ikke at forbinde dette "diletaristisches Kulturdumping" med den såkaldte "Dumpingfestival" i Fællesparken, som fandt sted året før, i sommeren 1968. Dumpingfestivalen, der var arrangeret af Troels Andersen og Hans-Jørgen Nielsen, præsenterede

³³³ Richard Huelsenbeck anvender dog undertitlen "Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionärs" i sit skrift *Deutschland muss untergehen!* (1920). Det er uvist om Nielsen spiller på denne titel.

³³⁴ Jfr. Nielsens "Anonymitetens formverden. Konkret poesi" i *'Nielsen' og den hvide verden* (1968).

oplæsning, fremføring af musik m.m., der skulle tjene til "at rense kunsten for den borgerlige dannelses merværdi ved at gøre den åben for alle".³³⁵

Det særligt attraktive i 1969, hvor *Diletariatets Proktatur* udkommer, dvs. året efter urolighederne i 1968 og midt i den omkalfatringsproces, der hastigt fører til tresseravantgardens opløsning, er at Baaders revolte ikke kun føres stedfortrædende via eksperimentelle kunstværker, men at der er en direkte aktivistisk dimension i Baaders virke. I *Diletariatets Proktatur* indgår flere stykker fra Baaders afbrydelse af hofprædikanten Dryander i Berlins domkirke – dvs. en direkte oppositionel indgriben i forhold til en magtfuld samfundsinstitution: Prædikenen afbrydes af Baader med ordene: "Hvad betyder Jesus Kristus for dem? For dem [betyder han ingenting...]!"³³⁶ (Nielsen 1969: 14). Aktionen bliver dækket i de tre berlinske aviser *Berliner Allgemeine Zeitung*, *BZ am Mittag* og *Der Tag*.³³⁷ Man kunne også nævne Baaders aktion med at smide flyvesedler i den tyske Rigsdag. Som Nielsen (med en formulering lånt fra Hans Richter, jfr. mit appendiks) bemærker: "Ingen andre end Baader havde fundet midler til at gennemføre det. Han var den, der befandt sig mest hinsides enhver normalitet, dvs. enhver borgerlig konvention (Nielsen 1969: 8). Det aktivistiske element, der ikke er begrænset til en autonom kunstsfare, afspejles også i den første væsentlige udgivelse af Baaders skrifter *Oberdada* (1977), hvis undertitel lyder "Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten". Kunstværkerne kan og bør ikke skelnes fra de mere gakkede og kritisk-aktivistiske interventioner, der også er en del af Baaders oeuvre.

At sætte Baader i centrum bliver, når dadaismen som helhed forsøges forbundet til ungdomsoprøret, en påmindelse om at lade "fantasien komme til magten" (som der står på murene i Paris i maj 1968)³³⁸ frem for at overlade oprøret til den mindre kulørte del af ungdomsoprøret, nemlig de nymarxistiske teoretikere. Værkets titel *Diletariatets Proktatur*

³³⁵ Usigneret artikel med titlen "Kulturrevolutionær Fælledpark-festival" i *Information* d. 14. august 1968. For en beskrivelse af "Dumping-festivalen", se Ebbe Kløvedal Reichs personlige beretning i "Grupper om eftermiddagen" i *Vindrosen* nr. 1, 1969, pp. 18-32.

³³⁶ Nielsen skriver i den citerede sekvens "For dem er han en pølse", men det er en misforståelse. Baaders udsagn indeholder godt nok ordet "Wurst", men det skal oversættes med: "Han rager dig en papand", dvs. han betyder intet for dig (oversættelsesfejlen er bibeholdt i Bukdahl 2001b: 67). Der er flere sproglige fejl undervejs. Der står bl.a. "Alleinvertreib" frem for "Alleinvertrieb" (p. 7).

³³⁷ White (2001: 601, fodnote 15).

³³⁸ Barfoed er inde på det samme aspekt, når han i sin anmeldelse skriver: "[Bogen] er en lille koket trip-agtig besværgelse af fanatikeren, irrationalisten og bombe-manden i "Nielsen", der nok kan gå hen og tabe tænderne i dagens tolerante og altopfangende system. En reminder og en appetizer fra Nielsen til "Nielsen": Glem ikke at forny revolutionen" (upag.).

betegner i sig selv et karakteristisk opgør. Begrebet "proletariatets diktatur", der betegner den første fase efter en socialistisk revolution, var blevet anvendt af franske socialister allerede i 1840'erne, men siden hen videreudviklet af først Marx og siden Lenin. Denne parodiering af et marxistisk-leninistisk grundbegreb udgør et plaidoyer for ungdomsoprørets anarkistiske, fantasifulde og farverige side. "Dilettariatets proktatur" er så at sige den første fase efter den dadaistiske revolution med Johannes Baader som selvbestaltet Oberdada.³³⁹

Helgenkåringen af Baader i *Dilettariatets Proktatur* kan ses i forlængelse af Nielsens og ungdomsoprørets glæde ved spraglede eksistenser (der kunne kontrastere den konforme, jakkesætklædte Mr. Jones, som Dylan synger om i "Ballad of a Thin Man" på *Highway 61 revisited* fra 1965), men også som et led i interessen for den såkaldte antipsykiatri.³⁴⁰ Psykiateren R. D. Laing, der er antipsykiatriens væsentligste eksponent, hævder, bl.a. i *Oplevelsens politik og paradisfuglen*,³⁴¹ der kom på dansk på Rhodos i 1969, at psykotiske symptomer er ikke-syge reaktioner på et sygt (læs: undertrykkende) samfund. Laings teorier ligger i forlængelse af Thomas Szasz' tanker om sindssygdom som social konstruktion³⁴² og Michel Foucaults analyse af galskaben: dets historiske betingethed og det psykiatriske system som institutionaliseret redskab til frasortering og opbevaring af afvigende personer, opretholdelse og legitimering.³⁴³ I *Dilettariatets Proktatur* er spørgsmålet selvfølgelig ikke om Baaders sindssygdom er en biologisk sygdom eller en social konstruktion, men man kan konstatere en fascination af galskaben, der er det ultimative brud med borgerlige konformitet, bordmanerer og almindelig pli.³⁴⁴ Baader lever så at sige dadaistisk.

³³⁹ Andre værker fra perioden omkring 1968, hvori blikket vendes bagud for at finde personer, der kan fungere som forbilleder, er Ebbe Kløvedal Reichs *Hvem var Malatesta?* (1969) om den italienske anarkist Errico Malatesta (1853-1932) og *Eventyret om Alexander 666* (1970) om magikeren Alexander Cowley. Se også Hans Magnus Enzensbergers *Der kurze Sommer der Anarchie: Buenaventura Durrutis Leben und Tod* fra 1972, der udkom året efter i dansk oversættelse, om den spanske anarkist Durruti (1896-1936).

³⁴⁰ Nielsen deltog aktivt i avisdebatten 1968-1970 omkring validiteten af Laings projekt, der på dette tidspunkt faldt sammen med Nielsens attituderelativistiske periode. Debattens væsentligste bidrag er opsamlet i Clausen (red.) (1970).

³⁴¹ R.D. Laing: *The Politics of Experience and The Bird of Paradise* (1967). Dansk oversættelse i 1969.

³⁴² Thomas Szasz: *The Myth of Mental Illness: Foundations of a Theory of Personal Conduct* (1961)

³⁴³ I *Oplevelsens politik og Paradisfuglen* trækker Laing på Michel Foucaults analyse af sindssygdom. Laing redigerede i samarbejde med en anden fremtrædende figur inden for anti-psykiatrien, David Cooper, den første engelske (og stærkt forkortede) oversættelse af Foucaults *Histoire de la folie à l'âge classique* (*Madness and Civilization*, 1961).

³⁴⁴ En fascination, som man også kan se i tidsskriftet *Mak* (1969-1970), hvor gale kunstnerskikkelser som Salvador Dali og Vaslav Nijinsky udgør nogle af koryfæerne.

Coda for Baader

”Uden adgang til dette omfattende og uvurderlige arkivmateriale havde denne bog ikke været mulig” står der i Nielsens efterskrift til *Diletariatets Proktatur* (p. 39), hvilket jo er et ubestrideligt faktum, eftersom så godt som hele romanen består af arkivmateriale. Nielsen er, for nu at bruge nogle betegnelser fra Thygesens artikel, ”indsamler” og ”tilrettelægger” af materialet, ja Nielsen fungerer som ”arkivar” for dette materiale. Nielsen lader netop materialet *forblive* materiale qua den manglende bearbejdning, hvorfor ”forfatteren”, som Thygesen angiver, lader sig beskrive som forfatter gennem sine ”udvælgelses- og struktureringsprincipper”(Thygesen 1968b: 24). Nielsen fusionerer dog visse steder noget af sit arkivmateriale samt tilføjer visse *aktualiserende* kommentarer for at kunne understrege Baaders betydning for tresseravantgarden.

Ifølge bogens efterskrift og bogens ramme fremlægger Nielsen materiale fra Baader-arkivet, men reelt er han som demonstreret i denne analyse gået på strandhugst i berlinerdadaisternes tekster fra 1910erne, 1920erne og 1960erne. En række oprindelige enheder (som f.eks. Raoul Hausmanns ”Zwei dadaistische Persönlichkeiten”) er blevet splittet op i mindre enheder. Tilsvarende er A-, B-, C- og D-stykkerne blevet anonymiseret, således at det ikke længere er angivet hvem, der har skrevet hvad og hvornår. Nielsens arbejde har været at sprede teksterne og derefter at rubricere dem (A, B, C eller D). Resultatet af denne proces bliver, at *Diletariatets Proktatur* fremtræder brudstykkeagtig, delvist selvmodsigende og at værket indeholder divergerende sproglige diskurser både i form af forskellige sideordnede sprog (dansk, tysk og fransk), men også i blandingen af Baaders egne voldsomme udladninger i forhold til mere distancerede beskrivelser af retrospektiv karakter.

I stykket ”Arch., A 20” i *Diletariatets Proktatur* forvandler Baader og Hausmann den schweiziske forfatter Gottfried Kellers Bildungsroman *Der Grüne Heinrich* (1854-1855) til rent dadasprog ved at appropriere sentenser fra den:

”Skulder ved skulder trak vi det næsten makuleringsfærdige eksemplar af bogen frem og begyndte at læse, hvad vi kaldte ”fiks og færdig poesi, efter mål”. Det betød at vi skiftedes til at recitere, mens vi bladrede tilfældigt i bogen, hvor vi hist og her slog ned på brudstykker af sætninger uden begyndelse, uden ende, idet vi hele tiden ændrede stemmeføringen, rytmen, meningen og bladrede forfra mod

slutningen eller bagfra mod begyndelsen, spontant, uden at tøve, uden på noget tidspunkt at afbryde oplæsningen [...] en mening hinsides enhver mening og forståelse." (Nielsen 1969: 17)

Som beskrevet hos White (2001), så er der her tale om "that the logic of the life described in the novel as an emotional and intellectual development was metamorphosed into a haphazard chain of accidents" (White 2001: 594). Det er imidlertid ikke kun det konkrete eksemplar af *Der Grüne Heinrich*, der er "makuleringsfærdig(t)", snarere er det måske bogmediet som sådan: Man kan i den forbindelse pege på *HADO*, Baaders ophobningsskrift af gammelt avismateriale, men også et værk, der ikke nævnes i *Dilekariatets Proktatur*, nemlig Baaders *Gutenberggedenblatt* fra 1919. Dette *Gutenberggedenblatt* er et ironisk mindeblad for Gutenberg, idet denne tekst- og billedcollage består en ophobning af approprierede stumper og stykker af tekster og fotografier, der kontrasterer det gutenbergske bogmedies traditionelle tekstuelle 'stabilitetsgaranti' (bogmediets linearitet og symmetri) til fordel for et tekstuellet samtidighedsfelt.³⁴⁵ Man kan her, i et tresserperspektiv, pege på Marshall McLuhans afsked med *The Gutenberg Galaxy* i værket af samme navn fra 1962, der hos Baader mindre er en afsked med bogmediet som sådan end en tværæstetisk gentænkning og bearbejdning af det gamle medium bogen.

I *Dilekariatets Proktatur* anvendes dog ikke, hvilket ellers havde været konsekvent, "æsket" som var et af Thygesens forslag i sit essay til tekstuelle remedieringsformer (det andet var som nævnt "udstillingslokalet"). Nielsen anvender godt nok bogmediet, men bogmediets 'gutenbergske' kvaliteter modarbejdes gennem den alineare, modsætningsfyldte og sprogligt divergerende komposition som arkivformen her muliggør, om end den i forhold til Baaders splindrede *Gutenberggedenblatt* hverken repræsenterer et eksperimentelt forsøg med typografi eller en materialeopløsende blanding af tekst og billeder. I sin anmeldelse af værket skrev Barfoed som tidligere nævnt, at Nielsen har "teet sig som en rigtig dadaistisk ingeniør, der ikke digter, men skruer sammen, der laver anti-kunst og ikke kunst", men dette er ikke helt korrekt.

For det første skal "forfatterrollen" blot i højere grad aflæses af de valg, der er truffet med materialet, end gennem den egenhændige skrivning af et givent materiale og den

³⁴⁵ For en analyse af Baaders *Gutenberggedenblatt*, se Jelsbak (2008).

indholdsmæssige, kvalitative, teoretiske og stilistiske kohærens, der i Foucaults "Hvad er en forfatter?" angives som kendetegnende for forfatterfunktionen.

For det andet er der ikke tale om, at *Diletariatets Proktatur* er et anti-kunstværk. Hverken hvis man ser på værkets receptionshistorie, hvor det i høj grad er blevet modtaget som et litterært værk, eller hvis man ser på *Diletariatets Proktatur* selv. Nielsen er ikke en dada-ingeniør, men værket er dog et forsøg på en adækvat dadaistisk historieskrivning. Nielsen deler mistænksomheden over for digtningens subjektivitet, og han konstruerer ingen ny og endegyldig sandhed om Baader eller den berlinske fraktion af Dada. Tværtimod fremstår historien, der jo trods alt har Baaders tid som Oberdada som løs kronologi, yderst mangelfuld, men samtidig reaktualiseres materialet, både via Nielsens modificeringer, men også ved at materialet bliver sat sammen på en ny måde.³⁴⁶ Denne mangelfuldhed privilegerer, som også Thygesen er inde på, læseren som medskaber af betydning og sammenhæng.

Et indbygget paradoks er dog at Nielsen med *Diletariatets Proktatur* direkte undsiger mange af eksperimenterne fra tresseravantgarden (den konkrete poesi og environmentromanen) grundet disse nyere eksperimenters manglende radikalitet, herunder indirekte det værk, *Diletariatets Proktatur*, som disse anklager formuleres i, i stedet for at praktisere den. Al alinearitet i værket til trods indgår værket i en litterær kontekst modsat Baaders aktivistiske stil, der fremhæves i det materiale, der lægges frem for læseren. *Diletariatets Proktatur* er et skridt på vej hinsides kunsten, om end det ikke (eller i hvert fald ikke særlig længe), som det skulle vise sig efter 1970, var i dén karnevalistiske udformning som Baader praktiserede den. Ikke tilfældigt var både Baader og den spanske anarkist Durrutti i Hans Magnus Enzensbergers *Der kurze Sommer der Anarchie* (1972) oprørere, hvis utopiske bestræbelser mislykkes, for Baaders vedkommende må man dog nok sige: heldigvis. At radikaliseringen af venstrefløjen i 1970'erne dog snarere skulle vise sig at tilhøre en Baader med fornavnet "Andreas" og ikke "Johannes", gør dog ikke sagen bedre. Så hellere Jordklodens Præsident, der rider af sted på den hvide hingst dada.

³⁴⁶ I Hans Jørgen Schiødts artikel "Poesien og systemet" i *Mak* nr. 5, 1970, vurderes *Diletariatets Proktatur* just som et angreb på "den højhellige, veletablerede, biografiske fremstilling." Schiødt beskriver romanen som "en poetisk handling", "et stykke systemdigtning", "en model-aktion", men "intet billede" (Schiødt 1970: 22).

*

I kapitlet blev termen "appropriering" anvendt som samlebegreb i analysen af tresseravantgardens opgør med forestillingen om forfatterens (/kunstnerens) og værkets originalitet gennem lån og deciderede ran fra andre kilder, hvilket tilsammen udgjorde en prægnant afpersonaliseringsstrategi. Denne appropriering skabte anomalier i teksten, hvilket resulterede i en destabilisering af et givent værks enhed. Der blev peget på Marcel Duchamps betydning for opkomsten af disse approprieringsstrategier i 1960erne og tre konkrete approprieringsteknikker blev analyseret, nemlig popkunstens approprieringsteknikker, cut-up-teknikken og détournementet, der havde hhv. ambivalent-affirmative, hallucinatorisk-sprogkritiske og sprogkritisk-revolutionære implikationer. Med udgangspunkt i to udvalgte tekster af Erik Thygesen og Per Kirkeby, blev det analyseret, hvordan approprieringsteknikkerne også på dansk grund anvendes i en kritik af forfatterfiguren og værkkategorien (om end hos Kirkeby ikke uden en vis ambivalens). To eksempler på en approprieringspraksis, Bjørn Nørgaards *Sommeren der gik* (1971) og Hans-Jørgen Nielsens *Diletariatets Proktatur* (1969), blev analyseret. I *Sommeren der gik* blev alskens heterogene tekststykker kompileret fra et ukendt antal anonyme 'skrivere' i et opgør med forfatteren som påstået autoritær eneretshaver, værket som enhedslig størrelse samt et opgør med værkkategorien som symbol på den kapitalistiske produktionsproces. I *Diletariatets Proktatur* blev dette værks talrige oprindelseskilder kortlagt (se afhandlingens appendiks). Et materiale, der viste sig at stamme fra berlinerdadaisternes beretninger i 1910erne, 1920erne og 1960erne. Tekstmassen skabte en multiperspektivisk beskrivelse af hovedpersonen Johannes Baaders liv og levned fra 1918-22. I kapitlet blev det vist, hvordan denne markante approprieringsstrategi (som hos Nørgaard) udgjorde en kritik af både forfatterfunktionen og værkkategorien, men *Diletariatets Proktatur* implicerede tillige en kritik af rækkevidden og radikaliteten af tresseravantgardens litterære eksperimenter i en politisk kontekst, en kritik, der skulle ses i lyset af politiseringen af det æstetiske felt omkring 1968.

Kapitel 3

SYSTEMER OG SPILLEREGLER

Modsat de to andre centrale termer i afhandlingen, *appropriering* og *bogobjekter*, har systemerne og spillereglerne *receptionshistorisk* haft en helt central placering i, og med at den nye skønlitterære generation, der debuterer i perioden fra ca. 1965-70, ligefrem bliver helt eller delvist klassificeret som "systemdigtning".

Kapitlet er struktureret på følgende vis: Først bliver "systemdigtning" diskuteret som samlebegreb og periodeterm, hvorpå følger en oversigt over kunstarternes anvendelse af systemer og spilleregler i 1960erne skitseret. Herefter bliver der foretaget en skelnen mellem termene "system" og "spilleregler". Efter en ekskurs til 1960ernes datamaskinepoesi, der betegner et lille, men vigtigt afsnit i tresseravantgardens historie, vil kapitlet blive afsluttet med to analyser: en kortere analyse af Hans-Jørgen Nielsens og Henning Christiansens fællesværk *informations* (1965), der både udgør et manifest for afpersonaliseringen og en kunstnerisk demonstration af samme, og en længere analyse af et værk, hvori der benyttes spilleregler, nemlig Hans-Jørgen Nielsens *"Den mand der kalder sig Alvard"* (1970).

Systemdigtning

"Systemdigtning" er en velkendt litteraturhistorisk betegnelse i den danske litteratur, ikke mindst via Steffen Hejlskov Larsens anvendelse af termen.³⁴⁷ Hejlskov Larsens anvendelse af termen "system" er imidlertid noget diffus, som påvist i Borup (2000) og (2001b), idet den, som Anne Borup har påpeget, både betegner "en metafor, som oversættes til andre metaforer, f.eks. mode, emballage, ramme, mønster, eksempel, tilværelsesbillede eller tilværelsesmodel eller "usædvanlige livsbilleder"" (Borup 2001b: 8). At Hejlskov Larsens "systemdigtning" som term er så udpræget inklusiv, kan måske forsvares med at *Systemdigtningen* er skrevet umiddelbart efter udgivelsen af alle de skønlitterære værker, som bogen inkluderer, og ikke besidder den

³⁴⁷ I Nielsens efterskrift til *eksempler* (1968) anses systemdigtningen som en tendens blandt flere i den nye litteratur, hvorimod Steffen Hejlskov Larsen i *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase* (1971) og i *Tekster 1965-70. Systemdigtning i Danmark* (1971) sætter lighedstegn mellem betegnelsen og den nye danske litteratur.

ofte fornødne afstand til begivenhederne. Men denne term, der receptionshistorisk har vist sig ganske slidstærk (sikkert pga. just den selvsamme inklusivitet) udvides til meningsløshed, når den som i *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase* (1971), skal dække et endog meget bredt udsnit af den nye litteratur.³⁴⁸ Et stort problem er, at der i *Systemdigtningen*, trods et antal inkluderede sammenligninger med bl.a. billedkunsten, er tale om en *litterær* æstetik (jfr. alene værkets titel: *systemdigtningen*), hvilket står i kontrast til (eller i hvert fald ikke i fornøden grad tager højde for) tresseravantgardens tværæstetiske bestræbelser og forsøgene på at forskyde systemer fra f.eks. billedkunsten til litteraturen eller fra litteraturen til musikken.³⁴⁹

Termene "system" og "systemdigtning" vil i nærværende afhandling *ikke* betegne en isme eller en selvstændig kunstnerisk retning. "Systemer" og "spilleregler" anvendes i afhandlingen som betegnelse for én af tresseravantgardens strategier, der anvendes i forsøget på at skabe en afpersonaliseret litteratur og kunst. At systemerne og spillereglerne bliver diskuteret i 1960erne i et eksplicit litterært perspektiv ændrer ikke ved det forhold.

I afhandlingen er "systemer" én blandt mulige teknikker og dermed en kritik og revision af Hejlskov Larsens konception af perioden (Hejlskov 1971a og 1971b), men til gengæld i tråd med såvel Nielsens som Thygesens opfattelse af systemerne. Tydeligst fremstår dette synspunkt hos Erik Thygesen, der i lederen til *ta'* nr. 3, 1967 (i en opfølgning på debatten omkring de første to numre af *ta'*) skriver: "Det gælder for de fleste [af *ta'*-redaktionen medlemmer], at de kun opfatter det systemiske som endnu en arbejdsmetode" (p. 3). Et tilsvarende synspunkt findes hos Nielsen i efterskriftet til *eksempler*, om end Nielsen og Thygesen er rygende uenige om, hvorvidt anvendelsen af systemer er én blandt alle tænkelige og dermed anvendelige strategier (i et postmoderne karneval af alskens tilgængelige stilarter), hvilket Thygesen plæderer for, eller om systemer blot er én af flere samtidige muligheder (i modernismens tredje fase) som hos Nielsen. I nærværende afhandling betragtes eksperimenterne dog hverken som tidlig postmodernisme eller som del af en tredjefasemodernisme, men derimod som del af en tresseravantgarde.

Min interesse for systemer og spilleregler i nærværende kapitel dækker altså primært

³⁴⁸ Et andet problem er, i forlængelse af den evolutionistiske litteraturhistorieskrivning (jfr. fasebegrebet), at litteratur, der *ikke*, al diffus terminologi og udvidede rammer til trods, kan placeres heri, falder helt uden for eller blot er utidssvarende. Med andre ord: der er både for lidt og for meget system på een gang.

³⁴⁹ Jfr. Henning Christiansen: "En rose er en rose er en rose..." i *ta'* nr. 2, 1967. Jeg vender tilbage til dette essay i nærværende kapitel.

anvendelsen af disse strategier for at skabe en *afpersonaliseret* kunst. Med ”systemer og spilleregler” menes anvendelsen af ofte *materialefremmede* systemer til strukturering af et givent sprogligt materiale. En sådan strukturering lader sig efter alt at dømme lettere foretage inden for lyrikken end inden for prosaen, idet en anvendelse af et materialefremmed system ofte er et frontalangreb på plot, kontinuitet, klimaks, narrative strukturer og mimesis. Det er derfor næppe noget tilfælde at de to forfatterskaber, der har foretaget den mest omfattende og længstvarende benyttelse af systemer er foretaget inden for lyrikken, nemlig i Klaus Høecks og Inger Christensens forfatterskaber. Interessant nok betegner disse dog *ikke* en afpersonaliseret litteratur, hvorfor disse, i øvrigt fremragende forfatterskaber, falder uden for denne afhandlings rammer. Mads Rosendahl Thomsen bemærker i sin bog *Kanoniske konstellationer* (2003):

”Den danske systemdigtning fra 1960’erne er [...] mere kanoniseret som diskurs i sine mest radikale former end via sine tekster, mens der i de mest vellykkede værker af for eksempel Inger Christensen og Klaus Høeck gives plads til subjektet og dets lidelser. Et moment af patos synes nødvendigt, og det kan ikke skabes uden subjekter”(Rosendahl Thomsen 2003: 199)

Rosendahl Thomsen indfører her en skelnen mellem ”tekster” og ”værker”, der implicit indikerer at systemeksperimenter, der *ikke* besidder et ”moment af patos” kun forbliver afpersonaliserede ”tekster”, harmløse *spin-offs* af en radikal diskurs – modsat de rigtige bøger. Rosendahl Thomsen kan have delvist ret i at diskursen ”systemdigtning” er mere kanoniseret end systemdigtningen selv, for så vidt systemdigtningen på lige fod med den konkrete poesi, i litteraturhistorierne har vundet større indpas som litteraturhistoriske termer (systemdigtningen®) end de værker, som begrebet strengt taget er konstitueret af. Men er denne ’diskurskanonisering’ et problem for ”teksterne” eller er det et problem for kanoniseringsprocessen? Formuleret anderledes: Er værkerne simpelthen ikke gode nok, eller er det snarere et spørgsmål om, at en afpersonaliseret litteratur vanskeligere lader sig anerkende som god litteratur? I nærværende afhandling argumenteres hverken for det ene eller det andet synspunkt, idet afhandlingen først og fremmest er en undersøgelse af afpersonaliseringsstrategierne, ikke værkernes kanonisering, men det er klart, at mange af de værker, der inkluderes i afhandlingen, ikke kan få den transcendent hyperkanoniske status som den Rosendahl Thomsen opererer med i *Kanoniske konstellationer*, hvor monumenterne rejser sig grundet deres indiskutable kvaliteter og efterlader de resterende dokumenter i skyggen.

Mindre kan også gøre det. Valget står ikke nødvendigvis mellem *Hamlet* eller støv (og Rosendahl Thomsens ærinde er jo også, dette skal ikke glemmes, verdenslitteraturen).

Men under alle omstændigheder er Rosendahl Thomsens skelnen mellem "tekster" og "værker" noget reduktiv, idet det ikke er svært at pege på *værker* som Per Højholts *Turbo* (1968) eller Hans-Jørgen Nielsens "*Den mand der kalder sig Alvard*" (1970), der ikke blot er tidstypiske "dokumenter". Hvad bemærkningen om at give "plads til subjektet og dets lidelser" og "et moment af patos" angår, så er denne noget diffus, fordi man jo kan påvise en eller anden grad af subjekt selv i de mest afpersonaliserede værker, fordi denne afpersonalisering jo ikke er total, men stadig væk skaber en subjektiv dimension (f.eks. gennem signaturen, gennem valget af systemer og systemernes 'input'). Der er næppe tale om et enten-eller, særligt ikke inden for litteraturen, der i modsætningen til musikken og især billedkunsten har sværere ved at løsne sig fra sin semantiske side. Et punkt, der løbende og også senere i dette kapitel, bliver diskuteret.

Systemer og spilleregler i 1960erne

"Begreber som *spil*, *system* eller under ét *spilleregler* er blevet nøgleord i den avancerede kunstdebat. De synes at markere vitale konceptioner og attituder bag en række øjeblikkelige fremstød" skriver Hans-Jørgen Nielsen i lederen til *ta'* nr. 2 1967 (p. 1, forfatterens udhævnings).³⁵⁰ Her synes ikke at herske nogen tvivl om, at disse konceptioner er vigtige og ikke mindst vigtige for den danske tresseravantgarde, der vier hele nummeret af *ta'* til emnet. Det konkrete nummer af *ta'* afdækker spilleregler i et bredt spektrum, hvori der figurerer både sociologi og spilteori, men først og fremmest er det dog anvendelsen af spilleregler i og mellem de forskellige kunstarter (maleri, musik, litteratur), der står i centrum. Spillereglerne synes, ifølge Nielsen, "primært at have anonymitetsfremmende funktion. "Anonymitet", den størst mulige reduktion af antropomorfe betydninger" (p. 1). Anonymisering er dog ikke et helt heldigt ordvalg. "Den størst mulige reduktion af antropomorfe betydninger" svarer mere præcist til termen "afpersonalisering", hvorimod "anonymisering" er at sløre eller kappe forbindelsen mellem værk og ophavsmand (læs: et anonymt værk). Afpersonalisering derimod kan betegne en række strategier, der på forskellig vis problematiserer denne relation mellem værk og

³⁵⁰ I *ta'* er disse tre nøgleord skrevet med fed, men da dette bryder afhandlingens øvrige layout har jeg valgt at markere fremhævnningen af ordene med kursiv i stedet for.

ophavsmand gennem en række værk-interne strategier. "Anonymisering" er en enkelt af disse afpersonaliseringsstrategier, en strategi, der i øvrigt sjældent bliver anvendt af den danske tresseravantgarde. Et eksempel er dog tresseravantgardens fællesudstilling *Anonymiteter* på Lunds Konsthall i 1968, hvor en del af værkerne er anonyme, dvs. ikke-signerede. Vigtigere end anonymiteten i form af en manglende signatur er imidlertid den internaliserede anonymitet, hvor ophavsmanden godt nok signerer, men via f.eks. anvendelsen af systemer afpersonaliserer det.

Den tætte forbindelse mellem *ta'* og systemer/spilleregler kan i øvrigt aflæses allerede af tidsskriftets omslag, der i samtlige udkomne numre i 1967-68, består af et fastlagt mønster af kvadrater i sort, hvid og en farve, der varierer fra nummer til nummer. Som anført i kapitel 1, så optræder ingen fotografier, ingen forfatterportrætter, ingen tegninger. Ingen illustration af noget på forsiden, kun et fladt, nonekspressivt system.

Systemer og spilleregler har internationalt set en vigtig rolle i forhold til periodens forsøg på afmytologisering af kunstner/forfatter-rolle og i forhold til eksperimenterne med afpersonalisering. Man kan iagttage anvendelsen af spilleregler og systemer inden for billedkunsten, musikken og litteraturen. "Year of the System" har den amerikanske kunsthistoriker James Meyer ligefrem kaldt året 1966 (Meyer 2001: 167), der beskrives som et kulminationspunkt for anvendelsen af systemer inden for den amerikanske kunst, dvs. serial painting og minimal art.³⁵¹

Hvis man skal foretage en tilsvarende datering i Danmark af et *systemets år*, så må det ligge året efter, nemlig i 1967, hvor *ta'* begynder at udkomme. I dette forum bliver systemer og spilleregler introduceret og debatteret. Systemdebatten indledes i *Vindrosen* i 1967. Jane Pedersen har peget på, at Poul Gernes' brug af systemer tilsvarende kulminerer i 1967 (Pedersen 1971: 90). Herudover betegner 1967 året, hvor attituderelativismen samt versioneringer af strukturalismen i hhv. *Politisk revy* og *poetik* bliver introduceret.

Allerede året efter, d. 29.-31. august 1968, kan forfattere "af den mere 'artikulerede' type" (fra *ta'*-gruppen, men også Klaus Høeck) plus såkaldte "udadvendte" forskere (fra *poetik*, men også folk som Søren Schou m.fl.) sætte hinanden stævne til et seminar kaldet "System og teori i kunsten" i anledning af forlaget Arenas 15-års jubilæum: "Da nu både en del af den ny

³⁵¹ Meyer låner formuleringen fra Peter Schjeldahls artikel "Systems '66" i *Village Voice* d. 29. september 1966.

kunst arbejder med på forhånd fastlagte systemformler og i hvert fald en del af nyere humanistisk videnskab søger visse strukturer, mente vi, at et vagt formuleret emne som *System og teori i kunsten* måtte kunne danne en almen basis for det forskellige arbejde" (Kjørup 1968: upag.). Her viser det, jfr. Søren Kjørups udførlige referat i *Arena-information* fra oktober 1968, at der hersker store forskelle i hvordan termen "system" skal anvendes (en uenighed også internt mellem forfatterne), hvilket ikke kan undre, idet det jo var foregrebet af seminarets vage formuleringer. Kjørup nævner f.eks. forskelle mellem Leif Hjernøe, Svend Åge Madsen og Stig Brøgger. Hvor Hjernøe benytter sig af "psykologisk stof", så benytter Madsen sig ligeledes af et "psykologisk stof", omend struktureret "efter visse, ikke for stramt opfattede 'materialenære' strukturprincipper", hvorimod Brøgger arbejder meget formalistisk ud fra en "konkretistisk inspiration og ud fra et forhåndskonciperet 'materialefjernt' system" (upag.). Al vaghed til trods hersker der dog ikke tvivl om termens (termernes) relevans.

En tilsvarende udvikling ses internationalt, idet termer som "system", "structure" og "proces", som kuratoren Donna de Salvo bemærker i *Open systems* (2005), "had particularly currency in art and culture" (Salvo 2005: 13) i midt- og sentresserne.³⁵² Man kan pege på anvendelsen af termerne inden for fransk strukturalisme, informationsteori og kybernetik. Inden for kunsten er det oplagt at pege på den minimalistiske kunst samt det serielle maleri (serial painting), der går forud, og den konceptuelle kunst, der kommer til syne omkring 1970, hvor ideen og systemet i sidstnævnte ikke længere bliver en motor for værket, men tværtom udgør værket i sig selv.³⁵³ Serialiteten inden for popkunsten (ikke mindst hos Andy Warhol) er velkendt, og i det hele taget finder man i 1960'erne anvendelsen af systemer af matematisk, geometrisk, logisk og kombinatorisk art, men også ikke-aksiomatiske systemer i stil med kalenderen (On Kawara), alfabetet (Poul Gernes) og farveprøvetabeller (Gerhard Richter).³⁵⁴

OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) bliver så godt som aldrig nævnt i den

³⁵² I *Open systems* (2005) nævnes en række udstillinger, der bevidner dette, f.eks. *Primary Structures*, Jewish Museum, New York, 1966; *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts*, Institute of Contemporary Arts, London, 1968; *When Attitude Become Form, Concept, Processes, Situations, Information*, Kunsthalle, Bern, 1969; *The Machine as seen at the End of the Mechanical Age*, Museum of Modern Art, New York, 1970 og *Systems*, Whitechapel Art Gallery, London, 1972. De danske udstillinger *En udvidelse af et bymiljø* i 1967 og *Anonymiteter* i 1968 kunne snildt tilføjes denne liste.

³⁵³ Den konceptuelle kunst, der kommer i naturligvis forlængelse af midt- og sentressernes eksperimenter med systemer, finder også et dansk fodfæste, se Schwartz (2007b).

³⁵⁴ Se Rorimer (2001) for en oversigt over 1960'ernes billedkunstneriske eksperimenter med systemer.

litteraturhistoriske reception af de danske eksperimenter med systemer og spilleregler i 1960erne. Den danske tresseravantgarde har næppe kendt til denne franske gruppering, idet oulipianerne først i 1973 dukker op til overfladen med udgivelsen af *La littérature potentielle*, en vægtig antologi af oulipianernes essays og skønlitterære tekster baseret på systemer. Oulipianernes projekt er rent litterært, og deres arbejde er f.eks. baseret på rationalitet, ikke aleatorik.³⁵⁵ Generelt kan man, med François Le Lionnais, skelne mellem anvendelsen af gamle formskabeloner og opfindelsen af nye former, der kan danne grundlaget (en støbeske) for en potentiel litteratur.³⁵⁶ Frem for værkkategorien ("œuvre") fremhæves praksis ("ouvroir"), arbejdet i stedet for inspirationen og de kollektive bestræbelser frem for geniet (Motte 1998: 10). OuLiPo deler således sin skepsis over for Forfatteren og Værket med den danske tresseravantgarde.³⁵⁷ OuliPos arbejde kan bl.a. ses som en kunstnerisk konsekvens af f.eks. strukturalismens arbejde med at kortlægge strukturen i de litterære former (inspireret af den russiske Vladimir Propps kortlægning af funktionerne i det russiske folkeeventyr).³⁵⁸ Forfatteren er jo i den forstand selv en maskine, der er blevet programmeret, idet de respektive genrekonventioner udgør programmet, hvilket Italo Calvino i 1967, seks år inden Calvino selv bliver optaget som et udenlandsk medlem af OuLiPo, konstaterer i essayet "Cibernetica e fantasmi" (Kybernetik og spøgelse), jfr. Calvino (1986).

Der hersker selvsagt betydelige forskelle mellem anvendelsen af en seriel struktur hos Noland, silk screen-teknikken hos Warhol og anvendelsen af en matematisk spilleregul hos OuLiPo – både i teknik (Nolands lærredsmaling vs. Warhols brug af silketryk) og i de kunstspecifikke problematikker (arbejdet med maling hos Noland vs. arbejdet med ord hos

³⁵⁵ Hvorfor de i deres opgør med aleatoriske aspekter (og den surrealistiske bevægelse og dennes automatskrift som Raymond Queneau betragter OuLiPo i opposition til), ligeledes tager afstand fra en Max Benses og Stuttgarter-skolens aleatoriske eksperimenter (Queneau 1998: 51).

³⁵⁶ I Lionnais manifest "La Lipo" skelnes derfor hhv. mellem "l'anoulipisme" (en sammentrækning af "l'Analyse" og OuLiPo) og "synthoulipisme" (sammentrækning af "la Synthèse" og OuLiPo). Lionnais beskriver "synthoulipisme" som den mest ambitiøse af strategierne, ja ligefrem "la vocation essentielle de l'OuLiPo" (Lionnais 1973: 21). Til sidst nævnte hører, som beskrevet i oulipianeren Claude Berges "Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire", følgende: 1) udskiftning af traditionelle begrænsninger ("contraintes") såsom sonetformen med lingvistiske begrænsninger, 2) automatiske transformationer af tekster og 3) transponeringen af matematiske strukturer til ord (Berge 1973: 49).

³⁵⁷ Spørgsmålet er selvfølgelig om afmytologiseringen lykkes? Forfatterguden kan for mig at se potentielt fortsætte på to væsentlige niveauer: 1) som konstruktør af systemerne eller systemet og 2) som forfatteren, der overvinder et givent systems fastlagte begrænsninger. Et eksempel her kunne være Georges Perec, der som forfatter er berømt for *La disparition* fra 1969 (kriminalromanen skrevet uden brug af bogstavet "e").

³⁵⁸ Om OuLiPos konkrete forbindelse til strukturalismen, se Calvino (1986) og Botta (1997).

OuLiPo). Omvendt kan man betragte disse forskellige kunstretninger som udtryk for periodens sensibilitet, én sensibilitet, der alle åbenlyse forskelle til trods har nogle prægnante fællestræk, i dette tilfælde afmytologiseringen af kunstneren og afpersonaliseringen af kunstværket. Men, som påpeget i Bogh (1996), er der, modsat renæssancens og barokkens musikere, arkitekter og billedkunstnere, hvis interesse for systemer er velkendt, i 1960'erne ikke tale om et skelet, der forsøges usynliggjort, men tværtimod blotlægges.

Man kan dog ikke hævde at anvendelsen af systemer i 1960'erne *per se* er bundet til en afpersonaliseret kunst³⁵⁹ eller til kunst i det hele taget. Spil og spillsystemer bliver, i forlængelse af den hollandske kulturhistoriker Johan Huizingas bog *Homo Ludens* (1938) og Roger Caillois' kritiske revision af Huizinga i *Les Jeux et les hommes* (1958), forstået som et vigtigt kulturelt fænomen. To af periodens andre fortolkninger af spil og systemer er spilteori (i forlængelse af John von Neumann og Oskar Morgensterns *Theory of Games and Economic Behavior* fra 1944) og strukturalistisk litteraturvidenskab (som den vokser ud af Ferdinand de Saussures lingvistik og den russiske formalisme, dvs. først og fremmest A. J. Greimas' strukturelle semantik).³⁶⁰

Min anvendelse af system og spilleregler sker derimod inden for en rent æstetisk kunstnerisk ramme: Kunstnerernes anvendelse af systemer, der i varierende grad og i forskellig udformning skaber et afpersonaliseret værk. Men som Mel Bochner bemærker i sin artikel "The Serial Attitude", der bliver trykt i *Artforum* i december 1967, så er der (med serialismen) tale om "a method, not a style" (Bochner 2005: 162) grundet enkeltresultaternes diversitet.

Den danske tresseravantgardes eksperimenteres forbindelse til de udenlandske ditto kan betragtes som en produktiv påvirkning fra udenlandske parallelfænomener og inspirationskilder. I *ta'* introduceres kunstneriske retninger som især den amerikanske systemic

³⁵⁹ Kunsthistorikeren Mikkel Bogh har f.eks. peget på Joseph Beuys' systemer som "hermetiske, ritualistiske og selvbiografiske, lige så fascinerende som vanskelige for udenforstående at dechifrere" (Bogh 1996: 103). Man kan også pege på grupperingen CO-ritus i Danmark (Jørgen Nash og Jens Jørgen Thorsen), hvor spillet ikke er del af en selvfølgelig, men derimod en selvudvikling i forlængelse af bl.a. Cobra, Johan Huizingas *Homo ludens* og situationisterne. Se Thorsen: "Situationisterne og den seriøse og u-seriøse leg" i Fjord og O'Brien (1970). Oprindeligt trykt i 1966 i det svenske kunstdidsskrift *Paletten*.

³⁶⁰ Et eksempel fra 1960'erne, som jeg vil henvise til, er et temanummer af *Yale French Studies* nr. 41, 1968 (red. Jacques Ehrmann). I dette temanummer om "Game, Play, Literature" anvendes spil og spillsystemer netop på disse tre måder (et kulturelt fænomen i Huizingas forstand, spilteori og strukturalisme). I tidsskriftet optrykkes uddrag fra Eugen Finks *Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels* (1957) og Roger Caillois' *Les Jeux et les hommes* (1958) i hvilke der arbejdes videre i en kritisk revision, især hos Caillois, af traditionen fra Huizinga. De kunstæstetiske bidrag er stort set fraværende bortset fra to bidrag om hhv. "The Role of Games in Rabelais" af Mikhail M. Bakhtin og "Games and Game Structures in Robbe-Grillet". For en komparativ analyse af Johan Huizingas, Roger Caillois' og Jacques Ehrmanns præcise definitioner af leg, spil og spilleregler, se Motte (1995).

painting og minimal art uden at denne relation, hvilket nyere forskning har været inde på, dog kan betragtes som en ensidig amerikansk påvirkning af et lokalt dansk miljø, idet Peter Louis-Jensen og andre medlemmer fra Eks-skolen når til samme *minimale* resultat som amerikanerne men ud fra delvist forskellige forudsætninger (Ørum 2006).

Debatten om systemer og spilleregler

Systemer og spilleregler bliver debatteret og tentativt defineret i Danmark i årene 1967-1971. Man kan se denne tentative tilgang som en treleddet størrelse: Fra 1. *introduktion* over 2. *diskussion* til 3. *kanonisering* og *systematisering*. I denne proces bliver perspektivet indsnævret fra at være en initial tværkunstnerisk problemstilling til en specifik litterær problemstilling.

Første led er temanummeret af *ta'* nr. 2, 1967, der har "spil, system, spilleregler" som tema. Her finder man en indledende indkredsning (men ikke syntetisering) af forskellige tilgange til feltet. *ta'*-nummeret viser, at spilleregler og systemer på den ene side markeres som helt centrale begreber i tresseravantgardens æstetiske modus operandi og på den anden side, at man kan spore en betydelig divergens i den faktiske anvendelse af begreberne, uden at denne endnu gøres til genstand for diskussion. I tidsskriftet betragtes spilleregler og systemer mestendels i et æstetisk perspektiv, men der gives også eksempler på decideret spilteori samt spil inden for sociologien.³⁶¹

Den væsentligste anvendelse af spilleregler i et sociologisk perspektiv inden for tresseravantgardens cirkler finder imidlertid sted uden for *ta'* i form af Hans-Jørgen Nielsens artikel "What's happening, baby?" samt i Nielsens kronik "Spillets regler" fra *Information* d. 29. juli 1967, hvor attituderelativismen, der lanceres, fremstår som konsekvensen af det enkelte individs 'spillen' med de i samfundet tilgængelige roller. Men det er som *kunstnerisk* konsekvens, at systemer og spilleregler i langt overvejende grad tematiseres i *ta'*. Debatten om attituderelativismen bevæger sig derimod hurtigt uden for tresseravantgardens cirkler og bliver

³⁶¹ Sidstnævnte synes kun tilfældigt at være med, jævnfør Per Kirkebys indledende bemærkninger fra sin anmeldelse af Eric Bernes bog: "Af langt fra klare årsager ventede jeg, at denne bog var alt andet end hvad den er, nemlig en psykologi; undertitel: "The Psychology of Human Relationships". Årsagen til uoverensstemmelsen mellem forventningen og det faktiske produkt må sikkert tilskrives det frit omkringfarende modeord "spilleregler" (*ta'* nr. 2, 1967, p. 7, forfatterens udhævnning). Anne Hejlskov Larsen ser, med udgangspunkt i denne artikel, et tegn på Kirkebys fundamentalt anderledes forståelse af begrebet 'systemer', jfr. Hejlskov Larsen (2002: 152). Synspunktet kan forsvares, men ikke med udgangspunkt i den artikel, hvor Kirkeby jo rent faktisk virker forundret over værkets sociologiske/psykologiske vinkel.

en debat mellem ophavsmanden Hans-Jørgen Nielsen og forskellige kritikere (jfr. kapitel 1), hvilket dog ikke betyder at den ikke har en sideløbende relevans og en påvirkningskraft inden for disse kredse.

Anvendelsen af spilleregler i et kunstnerisk perspektiv finder man i *ta'* nr. 2 inden for *litteraturen* (Torsten Ekboms spilroman *Spelmatriser för Operation Albatross* fra 1966 og datamaskinegenererede tekster), *billedkunsten* (amerikansk systemic painting, Poul Gernes' og Per Kirkebys spillsystemer), *dramaet* (Heinz Leymanns anvendelse af datamaskinen som forslagsstiller ifm. skrivningen af et teaterstykke) samt *musikken* (Henning Christiansens anvendelse af spilleregler).³⁶² Systemer og spilleregler synes kort sagt at være en relevant problematik for alle kunstarterne³⁶³ – og *på tværs* af kunstarterne for så vidt at afpersonaliserede strukturer fra den ene kunstart kan overføres til den anden. Denne remediering vil der blive vendt tilbage til.

Næste led er debatten i *Vindrosen* i 1967-1968 med deltagelse af Thygesen, Hejlskov Larsen og Nielsen.³⁶⁴ Man finder her en perspektivforskydning: En fælles tværkunstnerisk problematik som den formuleres i *ta'* nr. 2 bliver reduceret til en *litterær* problemstilling. Det er ikke længere spilleregler *in toto*, men den specifikke anvendelse af systemer og spilleregler i litteraturen, der er til diskussion. En debat, der bliver skudt i gang af Steffen Hejlskov Larsens artikel "Systemdigtning – et forsøg på en karakteristik og vurdering" i *Vindrosen* nr. 7, 1967, hvor ordet "systemdigtning" optræder for første gang. Debatten drejer sig i første omgang om, hvilken præcis betydning, der skal tillægges ordene "systemer" og "systemisk", men under denne debat ligger væsentlige divergenser af poetologisk og litteraturhistoriografisk art.

³⁶² Vagn Lundbye: "Den globale scene" (om Ekbom), Hans-Jørgen Nielsen: "Slurp for datamaskine" (om datamaskiner), Jane Pedersen: "Systemic painting" (om systemic painting), Poul Gernes: "Spillesystemer eller bare systemer" (om systemer anvendt inden i Gernes' eget maleri), Per Kirkeby: "Tegneregler. Eksempler på dogmatisk systematik" (om Kirkebys *idiosynkratiske* systemer), Heinz Leymann: "Den pjäs som jag för närvarande arbetar med" (om brug af datamaskiner som hjælpemiddel i skrivningen af et teaterstykke) og Henning Christiansen: "En rose er en rose er en rose er en rose" (om systemer i maleri, skulptur, litteratur og musik).

³⁶³ Skulpturen får ingen selvstændig behandling, men den indgår i form af Peter Louis-Jensens *Struktur. 16 objekter* i Henning Christiansens artikel "a rose is a rose is a rose".

³⁶⁴ I to essays af Erik Thygesen, der ikke indgår direkte i debatten, videreføres visse af diskussionspunkterne (først og fremmest den terminologiske: post-modernisme versus modernisme): "Med patronhylstre, smykkeskrin, peberbøsser som fortællere. Om environmentromanen" i *ta'* nr. 6, 1968 og "Den Anfang, Mittl und Ende" i *ta'* nr. 8, 1968. I *Mak* nr. 2, 1969 finder man en tilsvarende fortsættelse af diskussionen dog med særligt fokus på om historiske former skal skrottes eller om de, i det mindste principielt, stadig kan anvendes, se Per Højholts "Intethedens grimasser. Grimassen og det systemiske" og Hans-Jørgen Nielsens "Why not?", begge i *Mak* nr. 2, 1969.

Stridspunkterne er anvendelsen af systemerne (er de blot et hjælpemiddel eller en streng struktur, der strukturerer stoffet?), spørgsmålet om den nye generations forhold til (konfrontations)modernismen (fortsættelse eller brud?) og om det i hele taget giver mening at tale om progression og regression i forhold til litteraturens udvikling.³⁶⁵ Et tredje led i debatten kunne have været tidsskriftet *MAK*, der bliver startet i 1969 for at udforske just denne systemdigtning, men *MAK* bliver *ikke* "systemdigtningens eget organ",³⁶⁶ idet *MAK* snarere domineres af surrealisme, politisering af det æstetiske felt samt spørgsmålet om litteraturens rolle og eventuelle manglende legitimitet. Artikler om systemdigtning i *MAK*s korte levetid (1969-70, seks numre), jfr. kap. 5, er begrænset til et par stykker.

Det tredje og sidste led bliver derimod udgivelsen af Steffen Hejlskov Larsens bog *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase* fra 1971, der, i forlængelse af Nielsens efterskrift til generationsantologien *eksempler* (1968),³⁶⁷ for alvor stadfæster navnet og placerer den unge litteratur som en tredjefasemodernisme, dvs. i forlængelse af konfrontationsmodernismen. Hvilket så at sige afgør *Vindrose*-debatten, for så vidt at betegnelsen tredjefasemodernisme og fasetænkningen vinder indpas i de kommende års litteraturhistorier.³⁶⁸ Samme år udgiver Hejlskov Larsen antologien *Tekster 1965-1970: systemdigtning i Danmark* (1971), hvilket kun kan have forstærket denne reception, idet teori og tekster nu kan gå hånd i hånd hele vejen gennem (undervisnings)institutionerne og ind på pensumlisterne.

Systemdigtningen. Modernismens tredje fase (1971), der udkommer som én af forlaget Munksgaards "litterære periodebeskrivelser", har receptionshistorisk været et vigtigt værk i forhold til den såkaldte 'systemdigtning', men Hejlskov Larsen formår ikke at hæve sig op over den periode (værkets umiddelbare for- og samtid) som det forsøger at afdække. Påvisningen af

³⁶⁵ Debatten er fyldigt refereret i Borup (2000), hvorfor jeg ikke vil gå i detaljer med den her.

³⁶⁶ Litteraturhistorikeren Lars Handesten betegner for mig at se typisk, men fejlagtigt i *Dansk Litteraturs Historie 1960-2000* (2007) *MAK* som "systemdigtningens eget organ" (p. 203).

³⁶⁷ Nielsen lancerer som tidligere nævnt i sit efterskrift tanken om modernismens tredje fase, om end Nielsen peger på systemdigtningen som én af flere veje i den nye litteratur: Nielsen opererer således i modsætning til Hejlskov Larsen med en snævrere definition af termen "systemdigtning".

³⁶⁸ Magtkampen synes afgjort til Nielsens og Hejlskov Larsens fordel for så vidt at termen 'tredjefasemodernisme' med termens implicitte forestilling om en fasetænkning vinder indpas i litteraturhistorieskrivningen (frem for Thygesens 'postmodernisme' og dette begrebs implicitte stilrelativisme). En sejr, der kan tilskrives Nielsens og Hejlskov Larsens positioner i det litterære felt (yngre toneangivende kritikere ved hhv. *Information* og *Berlingske Aftenavis*) samt teksternes placering (hhv. *eksempler* fra 1968 og *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase* fra 1971). I Thygesens antologi *Prosa* (1969) plæderes godt nok for en tidlig postmodernistisk æstetik, dvs. stilarternes samtidighed og ligeværdighed, men måske som følge af just denne relativitet står budskabet mindre stærkt.

systemdigtningens udenlandske forfædre og –mødre (fra Mallarmé over Gertrude Stein til konkretpoesien og nouveau roman) bliver f.eks. ikke en kortlægning af anvendelsen af systemer, men snarere en lidt tilfældig opremsning af forfatternavne, i hvis værker, der kan spores anvendelsen af systemer i dette eller hint digt. 'Systemer' er selvsagt værkets gennemgående figur, men ordet 'system' anvendes som tidligere nævnt ikke konsekvent.³⁶⁹

Denne 'inklusive' strategi betyder også, at den initiale forbindelse mellem attituderelativismen og eksperimenterne med systemer, der lanceres stort set samtidigt i *ta'*, udviskes i *Systemdigtningen*.³⁷⁰ Værket bliver udgivet i 1971, dvs. nogle år efter at afpersonaliseringen som strategi står i zenit og midt i den begyndende politisering af litteraturen, hvilket kan forklare denne relativisering: Afpersonaliseringen er hverken kunst- eller åndshistorisk *en vogue* længere.

Set under ét er der i perioden 1967-71 altså tale om en bevægelse fra systemer og spilleregler med en "anonymitetsfremmende funktion" og et overordnet tværkunstnerisk sigte (*ta'* 2) til Hejlskov Larsens løse og talrige systemkategorier inden for et litterært felt,³⁷¹ hvor afpersonaliseringselementet kun indgår som en af mange muligheder.

Uden for denne debat skriver digteren Klaus Høeck flere bidrag om systemdigtning i almindelighed og om systemer i særdeleshed, men disse indgår, som bemærket i Borup (2000), ikke i debatten og diskuteres heller ikke i Hejlskov Larsen (1971). Artiklerne bliver trykt i tidsskriftet *Nuancer* i 1967 og, i en revideret version, efter debattens afslutning i 1971.³⁷² Høecks ærinde er et lidt andet end tresseravantgarden anno 1967, idet Høeck fastholder den litterære vinkel, men til gengæld udvider systemdigtningen til også at omfatte ældre digtning, idet systemer hos Høeck inkluderer de formelle krav til f.eks. sonetten. Det stærke fokus på

³⁶⁹ Hejlskov foretager en egentlig systematisering af fem kategorier af systemer, der inkluderer syntaktiske og narrative systemer samt egentlige spilstrukturer: 1) Enkle og anskuelige systemer, 2) Spillesystemer, 3) Syntaksen som system, 4) Gentagelsesstykker, 5) Fortællesystemer. Disse kategorier forekommer mig at være så løst funderede (hvilket de omvendt er nødt til at være, eftersom stort set hele den unge litteratur skal kunne placeres heri), at de ikke forekommer anvendelige i dag.

³⁷⁰ På den ene side er "systemdigterne, [ikke] mindre subjektive end de foregående modernister, tværtimod, og derfor ønsker [de] objektivitet og form" (Hejlskov Larsen 1971: 61), men samtidig vælges der "fortrinsvist "apsykologiske" modeller"(ibid., p. 133).

³⁷¹ Man kunne her indvende at argumentationen sættes på spidsen, for så vidt at der jo rent faktisk indgår en del eksempler fra dansk og udenlandsk billedkunst i *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase*. Allerede Hejlskov Larsens titel på værket afslører dog det faktum at det er *digtningen*, dvs. lyrikken og prosaen, der bliver beskrevet – projektet er ikke at etablere en teori på tværs af kunstarterne.

³⁷² Jfr. Høeck (1967) og (1971).

systemdigtningen skyldes ifølge Høeck en moderne *formkrise*, ikke en eksistentiel, pga. formkravenes ophør. "System" betegner heller ikke, som nogle gange hos Hejlskov Larsen, en parallel til samfundssystemet, idet termen "system" hos Høeck skal opfattes rent strukturelt, dvs. som en strukturel ramme for indholdet. Høecks systemer har herudover heller ikke en *afpersonalisering* som mål eller drivkraft, hvorfor Høecks betragtninger ikke skal uddybes nærmere.³⁷³

Tentativ terminologisk redegørelse: "system" versus "spilleregler"

Et af problemerne inden for dette område er af terminologisk karakter, idet der ikke hersker nogen konsensus omkring de centrale ords eksakte betydning. Ordene "system", "systemisk", "spil", "spilleregler" har, når de anvendes i den danske debat, ingen fastlagt betydning, men defineres ud fra den poetologiske position som de enkelte diskussionsparter indtager.³⁷⁴

Man kan her indføre en distinktion mellem "system" og "spil", idet der synes at være væsentlige forskelle mellem disse. Det er vigtigt at understrege distinktionens tentative karakter, men også denne distinktions nødvendighed i denne sammenhæng. *Systemet*, der har en mere rigid struktur, inkluderer flest eksempler fra billedkunsten og musikken, hvorimod *spil* med dets variabler inkluderer flest eksempler fra skønlitteraturen. Distinktionen kan være med til at udpege forskelle kunstarterne imellem, men det er ikke en distinktion, der i sig selv kan fungere som fortolkningsnøgle i forhold til skønlitterære eksempler på anvendelse af systemer.

Systemer

Et *system* er en på forhånd fastlagt struktur, der rigtigt strukturerer et givent materiale i et

³⁷³ Se også Mads Rosendahl Thomsen (2002), hvor Høeck med udgangspunkt i kybernetikeren Ross Ashby, beskriver systemer som et "et sæt af variabler" (Thomsen 2002: 83). En definition, der gør at *alt* er systemer i deres egen ret. Her kritiserer Høeck faktisk en *afpersonaliseret* litteratur, fordi, som Høeck hævder, "hvis man skal erkende, så skal der i al fald være et subjekt. Man kan jo ikke skrive digtning, hvor der ikke er et subjekt. Det vil være en underlig konstruktion eller fiktion at påstå, at der ikke er noget subjekt" (Rosendahl Thomsen 2002: 93). En afpersonaliseret litteratur indikerer imidlertid ikke, at der *ikke* er noget subjekt, men at det subjekt, der er, på forskellig vis forsøges udgrænset.

³⁷⁴ Debatten i *Vindrosen* 1967-68, er *tilsyneladende* en diskussion om den præcise betydning af ordene "system" og "systemisk" i anvendelsen af disse i forbindelse med den eksperimenterende litteratur, men i sidste ende er det en diskussion mellem forskellige typer litteratursyn.

givent værk.³⁷⁵ Systemet kan dog, som en del af sin struktur, godt indeholde tilfældighedsprincipper. Systemerne kan være matematiske modeller eller formler, men også rigide private systemer. Rigiditeten er central: Herved begrænses ophavsmandens indflydelse på eksperimentet. Det rigide system finder man bl.a. anvendt i den serielle musik, i minimal art og i systemic painting. *Spillereglerne* er, ift. systemerne, mindre rigide systemer, der udgør en formmæssig begrænsning af det enkelte værk, men ikke en streng styring (f.eks. anvendelse af genreskabeloner). Spillereglerne kan, som i den forrige kategori, også udgøres af matematiske formler, men anvendes disse inden for litteraturen er det uden den strenghed som man ser inden for billedkunsten. Men der er ingen tvivl om at 'strengheden' som man finder i de øvrige kunstarter forsøges videreført inden for litteraturen af den danske tresseravantgarde. Således formulerer Erik Thygesen sin "episke vision" i *ta'* nr. 8, 1968: "Romanen skabes ikke, mens den skrives. Romanen er skrevet, inden den bliver skrevet. Bag romanen ligger en episk vision, som i store træk (eller ufuldstændigt) er udarbejdet, inden romanen rent faktisk realiseres" (Thygesen 1968a: 8). Dette betyder en forskydning fra skriveprocessen til et mere strukturelt planlægningsniveau, der determinerer struktureringen af det stof, der inddrages. Thygesen privilegerer readymateriale, dvs. allerede skrevet stof.

I hvor høj grad udgør kunstnerens valg af system en *signatur* på trods af værkernes ofte anti-gestiske karakter? Lawrence Alloway, der arrangerer udstillingen "Systemic Painting" i 1966 på Guggenheim i New York er ikke i tvivl om, at *valget* af system udgør en lige så personlig gestus som i det gængse (ekspressive, må man formode) maleri.³⁷⁶ Alloways argument kan udbygges *in absurdum*, for så vidt at en kunstnerisk praksis nødvendigvis må inkludere en eller anden form for valg, en eller anden form for handling, i forhold til produktionen af et givent kunstværk.

Jane Pedersen, der i artiklerne "Systemic Painting" (*ta'* nr. 2, 1967) og "Systemisk orden og

³⁷⁵ Lawrence Alloway låner i artiklen "Systemic Painting" sin definition af "systemic" fra *Oxford English Dictionary*, der forklarer termen "systemic" som "arranged or conducted according to a system, plan, or organized method; involving or observing a system". Termen "system" som "a set or assemblage of things connected, associated, or interdependent so as to form a complex unity; a whole composed of parts in orderly arrangement according to some scheme or plan" (Alloway 1968: 37).

³⁷⁶ "Paintings such as those are, as has been often claimed, impersonal. The personal is not expunged by using a neat technique, anonymity is not a consequence of highly finishing a painting. The artist's conceptual order is just as personal as autographic tracks. Marcel Duchamp reduced the creative act to choice and we may consider this its irreducible personal requirement. Choice sets the limits of the system, regardless how much or how little manual evidence is carried by the painting" (Alloway 1968: 55-56).

uorden" (*ta'* nr. 8, 1968) introducerer og analyserer det såkaldte systemiske maleri skriver i et korrektiv til Lawrence Alloways idé om valget af system som et personaliserende indgreb:

"Den mest radikale brug, den mest afpersonaliserede, nævner Alloway ikke: det system, hvor end ikke "the image" er bestemt på forhånd, men hvor det opstår som et resultat af systemet, der er så strengt fastlagt, at der ikke kan foretages ændringer eller tilpasninger, mens systemet arbejder, og hvor det at rette på et resultat, som forekommer uheldigt, fordi systemet har været forkert programmeret, er utilstedeligt, da det ville indebære et subjektivt indgreb i den objektive proces og afspejle en på forhånd eksisterende opfattelse af, hvad der ville være et heldigt resultat." (Pedersen 1967: 17)

Pedersen advokerer for en streng og non-subjektiv procedure og kan ligefrem i forlængelse af dette direkte afvise en del af kunstnerne på udstillingen "Systemic Painting", idet disse ikke i tilstrækkelig grad anvender systemer, som har "ligget uden for kunstnerens forestillingskreds og derfor er bærer af en større æstetisk fornyelse" (ibid.). Pedersen peger derimod på landsmanden Poul Gernes' serier, hvor det "tilsyneladende lykkedes at komme helt fri af den subjektive komposition, fordi systemerne benyttes til at fremtvinge ikke-determinerede, usandsynlige resultater" (ibid.). Det serielle system f.eks. hos Gernes muliggør det anti-narrative, det ahierarkiserende og non-ekspressive.

Som eksempler på danske kunstnere, der anvender strenge systemer er det oplagt, udover Gernes, at pege på to andre medlemmer af *ta'*-redaktionen, nemlig Peter Louis-Jensen og Henning Christiansen.

Poul Gernes' bidrag til forårsudstillingen 1966 på Charlottenborg er et gigantisk 'maleri', nærvædt ti meter højt. Det fylder bagvæggen ved trappereposen i form af to gange fireogtyve striber, hvor Gernes har valgt en tilfældig fordeling af 24 spektralfarver. Her findes et klart og gennemført system af en betydelig rigiditet (om end med et indbygget tilfældighedsprincip i form af valget af de enkelte spektralfarver). Et afpersonaliseret og ahierarkisk værk uden fokuspunkt, dybde og personlighed. Et værk uden penselstrøg, kun spektralfarvernes anonymitet.

Peter Louis-Jensens *Struktur. 16 objekter* (1966) består af seksten hvidmalede kasser med en form for afskåret pyramide på toppen. Kasserne er placeret i et kvadrat (fire gange fire kasser) og var oprindeligt tænkt til at kunne fungere som en mobil udstilling, der danner passager som forandrer det (by)landskab som de bliver placeret i. Som Erik Thygesen er inde på i sin artikel "Aktionen som livsform" (*Politiken* d. 16. september 1970), så er det centrale ikke kasserne, men derimod mellemrummene, "som publikum passerede igennem og tillagde



III. 7. Peter Louis-Jensen: *Struktur. 16 objekter* på K.E. 1966, Den Frie Udstillingsbygning. Foto: Troels Andersen. Illustration fra *Peter Louis-Jensen Retrospektiv* (2003).

forskellige værdier" (Thygesen 2003: 122). Ikke desto mindre opretholdes disse mellemrum så at sige af de seksten ensartede kasser, der udgør en ensartet seriel struktur. Man skal her heller ikke være blind for, at Thygesens artikel stammer fra 1970, dvs. på et tidspunkt, hvor der er sket en forskydning fra kunsten til en livspraksis (jfr. artiklens titel: "*Aktionen som livsform*", min kursivering). I 1966 havde fokus nok snarere ligget på afpersonaliseringen.

Det sidste danske eksempel er komponisten Henning Christiansen, der i sin artikel "En rose er en rose er en rose er en rose" i *ta' 2*, 1967, gør sig til en talsmand for:

en musik, der er klar, enkel og elementær i sin opbygning – anonym i klassisk forstand. En bevidst musik, hvor formideen styres af spilleregler. En musik, der er kontrollabel for tilhøreren, for så vidt at spilleregler og idé rent umiddelbart kan *høres*. En musik, der er baseret på mekaniske, storformale principper. Alt sammen forestillinger, der har affinitet til den helt anonyme formverden, jeg ønsker at opbygge." (Christiansen 1967: 21, forfatterens kursivering)

Christiansen analyserer, udover Gertrude Steins "A rose is a rose is a rose is a rose", der lægger navn til Christiansens artikel, tre kunstværker fra andre kunstarter, nemlig de ovenstående to værker af Poul Gernes og Peter Louis-Jensen samt Per Kirkebys bogobjekt *Blå, 5*. Det er interessant, at Christiansen ikke analyserer disse værker som henholdsvis maleri, skulptur og bog, men derimod betragter dem som strukturer eller systemer, der i kraft af deres prægnante struktur og ensartede poetik kan transformeres fra deres respektive kunstart til musik. Det er hvad Søren Kjørup i *Arena-information* fra oktober 1968 kalder værkets mulige "transportabilitet" og "robustessens problem" (Kjørup 1968: upag.), uden at han nævner dette som andet end et muligt perspektiv for forskningen. Det eneste forbehold hos Christiansen kommer i forhold til Kirkebys *Blå, 5* (1965), hvor den musikalske version, ifølge Christiansen, har det fortrin: "at også tiden er programmeret. Bogen kan man blade igennem i alle tempi. Og det opfatter jeg som en svaghed" (Christiansen 1967: 23). Kirkeby svarer igen i 1968 med værket *Blå, tid*, der består af ensartede blå sider, hvorved det tidslige aspekt er ophævet (Kirkebys værk analyseres i kapitel 4).

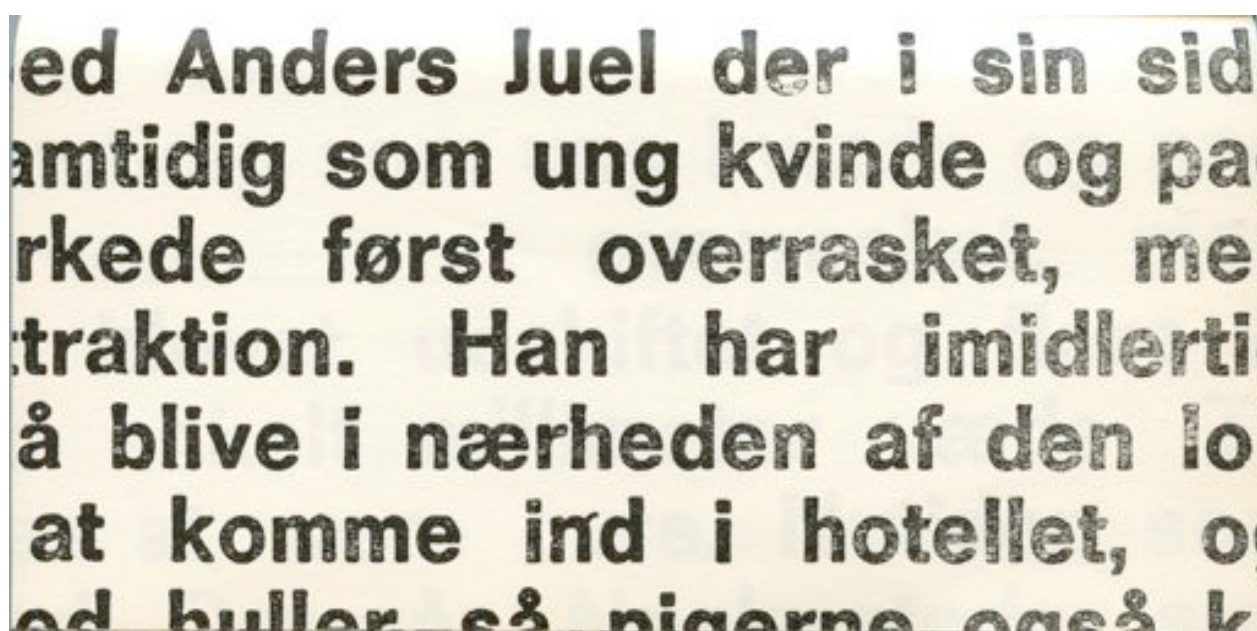
Disse strenge systemer fra billedkunsten er dog generelt svære at overføre på skønlitteraturen, hvorfor eksemplerne som Christiansen trækker frem er hhv. Gertrude Steins 'digt': "a rose is a rose is a rose is a rose" (sat i musik af Christiansen, jfr. *En rose til frk. Stein*, 1965) og den konkrete poesi, dvs. "hvor den er bedst, d.v.s. hvor al anekdotisk sproglig finesse er luget bort, og et ord virkelig er et ord" (p. 24). Christiansen nævner som eksempler på dette Eugen Gomringer og Hans-Jørgen Nielsen, altså den asketiske og minimale version af konkretpoesien.

I forhold til Poul Gernes' sribemalerier er det interessant her at inddrage Erik Thygesens "A Day in the Life. Hommage à Paul Gernes. 1967".³⁷⁷ Teksten indgår som selvstændig tekst i prosasamlingen *Prosa* (1969), en samling, der bærer genrebetegnelsen "romanoplæg, novelleudkast".³⁷⁸ I "A Day in the Life" er Gernes' sribeteknik forsøgt fortsat i den ni sider lange tekst. Teksten, der går helt ud til kanten er trykt på tværs, så læseren skal dreje bogen for at kunne læse teksten. Der er ni serier (sider) i alt med syv linjer pr. side, dvs. 63 linjer i alt.

³⁷⁷ Gernes fornavn staves både "Paul" og "Poul" i perioden.

³⁷⁸ Thygesens serie er en ny version af "Hommage à Paul Gernes. En novelle", der står i *ta'* nr. 4, 1967, pp. 6-8. Forskellen mellem disse og den oprindelige version er, udover at der ikke var gentagelser af de enkelte stykker, at teksten har en genrebetegnelse og er skrevet i *ta's* almindelige typografier i tre spalter.

Materialet til disse serier består af 15 forskellige sætningsstumper, hvoraf syv altså figurerer i hver serie (ingen gengangere i den enkelte serie), til gengæld er stykke 1 det samme som stykke 4, tilsvarende med stykke 3 og 5. De enkelte stumper er, dette forklarer Thygesen i kataloget til udstillingen *Intermedia* (1967), klippet ud fra en enkelt avis (dvs. klippet ud fra ni eksemplarer af den samme avis den pågældende dag) og sendt til ni mennesker, der alle skulle vælge ni af de 15 stykker. Denne *hommage* til Gernes består i en direkte overføring af de organiseringsprincipper som Gernes selv har anvendt i nogle af sine billeder.



III. 7. Første serie i Erik Thygesens "A Day in the Life" fra *Prosa* (1969)

"A Day in the Life" er en art sribeskrift. Sætningens begyndelse og afslutning ligger uden for siden, hvilket nedtoner skriftens meddelelseskarakter, dens semantiske indhold, til fordel for sribeskriftens grafiske fremtræden. Man kan vælge, undertitlen taget i betragtning, at se det som et forsøg på at lave en litterær version af Gernes' vægmaleri. Den første serie af "A Day in the Life" ser således ud:

Nogle af bogstaverne befinder sig uden for linjen, så det er svært at se om første bogstav i første linje er et "n" eller et "m" (formodentlig er der tale om et "m", "med Anders Juel"...). Teksten lader sig ikke læse i sin helhed, men er en ophobning af dele af sætninger. Teksten synes at være trykt med en duplikator, idet visse af bogstavernes mangler lidt sværte.

Det er i de strenge, materialefremmede systemer at afpersonaliseringen kommer tydeligst

til udtryk, men det er også denne strenge form, der er sværest at applicere på skønlitteraturen, ikke mindst på længere prosatekster, endsige romangenren. I Thygesens tekst løsner brokkerne sig helt fra sit formodede oprindelige semantiske indhold og bliver brudstykker af en syntaks, eksempler på sprog. Men modsat Gernes' sribemalerier kan ordene ikke løsne sig fra sit semantiske indhold. Bogstavernes materielle dimension bliver synlig via den abrupte start og afbrydelse, men samtidig forsøger læseren, om end selvfølgelig noget forgæves, at reetablere tekstens oprindelige mening. Men dette forekommer hurtigt at være et umuligt projekt, idet den enkelte serie tydeligvis er en variant af et materiale, der i alt kan give 32.432.400 forskellige mulige varianter af serien (15 x 14 x 13 x 12 x 11 x 10 x 9). Der er ingen oprindelig mening i sribeskriften. Selve titlen "A Day in the Life" stammer sandsynligvis fra Beatles-pladen *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), men titlen spiller nok snarere på den systemiske baggrund for sribeskriften (en dag i livet = striberne er taget fra én dags avis).

Thygesens tekst er ikke noget stort kunstværk, men det er illustrativt i kraft af forsøget på at overføre rigiditeten fra et system inden for maleriet til litteraturen, om end det også viser, hvor svært det er for litteraturen at være helt eller så godt som "ren" – modsat den episke urenhed, der uvægerligt sniger sig ind.

Spilleregler

Spillereglerne er mindre rigide end systemerne. En litterær spilleregel kan f.eks. være modificerede eller mutilerede genreskabeloner. Genreskabeloner kan umiddelbart synes at være et system i sig selv, men de savner systemets formelle rigiditet, nemlig det strenge system, som også Jane Pedersen beskriver i "Systemic Painting", hvor der ikke er plads til ændringer eller tilpasninger undervejs eller siden hen, fordi dette vil "afspejle en på forhånd eksisterende opfattelse af, hvad der ville være et heldigt resultat." (Pedersen 1967b: 17). Der er hos Jane Pedersen tale om formelle innovationer, der anvendes i forsøget på en afpersonalisering af værket og derfor skal denne rigiditet, som det også betones hos Henning Christiansen, kunne ses, hvilket den ikke kan i en genreskabelon, der udgør en række variabler.

De enkelte genrer udgør skabeloner, der kan varieres i det uendelige. I forlængelse af dette skriver forfatteren og teoretikeren Helmut Heissenbüttel i essayet "Kriminalromanens

spilleregler”, der bliver trykt i *ta'* nr. 4, 1967:³⁷⁹

”kriminalromanens forløb [er] rent fundamentalt [...] bundet til en abstrakt fungerende skematik, der har sine egne rigoristiske lovmæssigheder. Den historie, der fortælles, går op eller går ikke op, i samme grad som disse lovmæssigheder overholdes eller overskrides. Skematikken er af quasi-formal art. Den bevirker ikke noget, men den garanterer den uendelige variabilitet af én og samme historie” (Heissenbüttel 1967: 5)

At Heissenbüttel i *ta'* skriver om kriminalromaner betyder ikke kun at kriminalromanen derved anerkendes i sin egen ret,³⁸⁰ men tillige, bør det her understreges, at kriminalromanen såvel som andre triviallitterære former kan bruges som model for værker, der ikke er kriminalromaner. Skønlitterære værker, der anvender denne type spilleregler, kan således ses som udtryk for en omvendt bevægelse i forhold til strukturalismens kortlægning af genrerne: Hos tresseravantgarden skabes der litteratur ud fra en eller flere givne (modificerede) genreskabeloner. Et eksempel her kan være Svend Åge Madsens sammensmeltning af porno, kriminalhistorie, kærlighedsroman og science fiction i *Liget og lysten* (1968), et fænomen, der hos Teilmann (2006) betegnes ”multigenericitet” grundet den sammenblanding og hybridisering af genrerne, der foretages i teksten.

Oulipianernes udforskning delte sig, hvilket blev vist tidligere, mellem anvendelsen af fortidens formskabeloner (*l'anoulipisme*) og mellem opfindelsen af nye former (*synthoulipisme*), hvor sidstnævnte måske nok udgør oulipianernes adelsmærke, dog sker eksperimenterne ikke som et brud med traditionen, men netop som traditionsbevidste eksperimenter.

Hvordan forholder det sig med den danske tresseravantgarde? Spørgsmålet er om de traditionelle skabeloner *kan* anvendes længere. I dette spørgsmål synes vandene at dele sig. Et væsentligt diskussionspunkt i *ta'*-gruppen og resten af tresseravantgarden er nemlig spørgsmålet om, hvorvidt gamle kunstneriske former lader sig bruge, genbruge eller om de, som udslag af en evolutionistisk logik, ikke længere lader sig anvende. Der synes at herske en uenighed og et paradoks her. Man finder afvisninger af de gamle former hos Henning Christiansen og Per Højholt, hvorimod Hans-Jørgen Nielsen og især Erik Thygesen anerkender de gamle formers principielle berettigelse (hos Thygesen som en del af et postmoderne

³⁷⁹ Originalteksten står i Heissenbüttels essaysamling *Über Literatur* (1966).

³⁸⁰ Som Per Kirkeby et årti senere noterer i sin erindringstopografi ”Til Arkivet” (Kirkeby 1978).

samtidighedsfelt). Et tredje synspunkt finder man hos Svend Åge Madsen, der i "Was ist ein Bild?" i *Mak* nr. 1, 1969, argumenterer for, at man bør anvende de gamle former *efter* at have eksperimenteret med anti-formerne, for på den måde at påvirke den traditionelle roman indefra og tillige påvirke læseren mere indirekte. Værket som en trojansk hest.

I det følgende vil den såkaldte datamaskinepoesi blive analyseret. Den udgør et prægnant eksempel på en 'ren' og afpersonaliseret litteratur, idet 'kunstneren' er udelukket fra at blande sig, når først maskinen er sat i gang med at generere tekst.

Datamaskinen som system

Anvendelsen af datamaskiner, datidens computere, er et betydningsfuldt, men ret ubeskrevet kapitel i den danske tresseravantgardes historie.³⁸¹ I Danmark har kunstnerne ikke nær så god adgang til moderne teknologi som i nabolandet Sverige, hvor kunstnerne både har adgang til maskiner på Sveriges Radio og via Fylkingen, der er et centrum for ny musik og intermediakunst, herunder etableringen af *Elektronmusikstudion* (EMS). Man finder heller ikke på dansk grund en teknologihistorie, der omfatter disse tentative kunstneriske forsøg.³⁸²

Datamaskinepoesien er i sin danske udformning kendetegnet af tresseravantgardens centrale kodeord, som Nielsen udpeger i programartiklen "What's happening, baby": "afpersonalisering, anonymitet, mekanik, materialefremmede spilleregler, formskabeloner, fladhed, monotoni, sideordning i stedet for over- og underordning" (Nielsen 2006: 28). Datamaskinen er således, om ikke et privilegeret sted for den litterære afpersonalisering, så dog et glimrende sted at iagttage afpersonaliseringen. Datamaskinen er det ultimative *system*, idet maskinen, efter en forudgående kodning, programmeringen af dets "system", egenhændigt *skriver* teksten uden øvrig indblanding fra "forfatterens" side.

Tidsskriftet *ta'* er sammen med de svenske tidsskrifter *Gorilla*, *Fylkingen Bulletin* og, i lidt mindre grad, *Konstrevy*, stederne hvor forholdet mellem teknik og kunst diskuteres i en nordisk

³⁸¹ Bjarne Sandstrøm leverer i artiklen "Før" (Sandstrøm 2001) en grundig beskrivelse af det kollaborative projekt, hvis resultat, teksten "stokastisk prosa", bliver trykt i Hans-Jørgen Nielsens *at det at* (1965). Herudover kan nævnes Hans-Jørgen Nielsens "Poeten med den sorte kasse" i *ta'* nr. 4, 1967. Endelig vil jeg pege på min egen artikel "Ingens boogie-woogie", der noget tentativt, forsøger at analysere relationen mellem tressernes og mere nutidige eksperimenter med datamaskiner/computere (Kromann 2007b).

³⁸² Se Bock & Hultberg (1994) samt Svensson (2000). Troelsen (1999) er en informativ dansk kilde, men hos Troelsen refereres kun til en international udvikling.

kontekst i årene 1966-1968. I en udstilling på Lunds Konsthall med temaet "kunst og teknologi" i 1968 er det da også disse tidsskrifter, der bliver fremhævet og citeret fra.³⁸³ Det er her værd at bemærke den nordiske eller i hvert fald den dansk-svenske repræsentation. Formuleringerne omkring datamaskinerne går på tværs af landegrænser, dvs. de eksisterer i et dansk-svensk forum.

I overvejende grad er der i 1960erne tale om en teknologibegejstring eller i hvert fald en teknologifascination både i Danmark og i udlandet. Især Marshall McLuhans *Understanding Media* (1964, da. udg. 1967) udgør en vigtig og bredt formidlet indgang til de nye teknologier. McLuhan peger på kunstnernes vigtige rolle i forbindelse med anvendelsen af de nye teknologier, og en af disse teknologier er netop datamaskinen, der, ifølge ingeniøren, filosofen og sociologen Abraham Moles, reformulerer kreativitetsbegrebet, når kunstnerne tager maskinerne i brug (jfr. Moles' *Art et ordinateur*, 1971).³⁸⁴ Et eksempel på en sådan reformulering er den vigtige udstilling i 1968 *Cybernetic Serendipity* (arrangeret af Jasia Reichhardt), en udstilling, der inkluderer computerskabt kunst (grafik, film, musik, litteratur) og kybernetiske maskiner (Jfr. Reichardt 1968, 1971a, 1971b). Avantgardernes forhold til teknologien har i overvejende grad været præget af fascination, hvilket udstillingen *The Machine as seen at the End of the Mechanical Age* på Museum of Modern Art i New York i 1968 vidner om. Udstillingens arrangør Pontus Hultén fremhæver i kataloget til udstillingen forbindelsen mellem teknologien og futuristerne, de russiske konstruktivister, Bauhaus, Marcel Duchamp og popkunstnerne.³⁸⁵ Som Margot Lovejoy udtrykker det i *Digital currents: art in the electronic age*, så synes denne udstilling at være en indkapsling af "the transitional moment between the end of an entire epoch and the arrival of a new age" (Lovejoy 2004: 62), idet 1910ernes og

³⁸³ Se: *Data- urbanism – archigram – cassa – eat - plug in – optochronism – ufo – homo ludens – serialism – compart – media – gorilla – fylkingen – Corbu - electronic vacuum: En festival kring konst och teknologi i Lund 30/3 - 21/4, Lunds Konsthall - Skånska Konstmuseum*. I litteraturlisten til kataloget angives det at det er *Fylkingen Bulletin, Konstrevy og ta'*, der er de væsentlige tidsskrifter inden for dette felt. At Gorilla ikke angives her, beror jo nok på at Gorilla teknisk set var en kalender. Se også Bock & Hultberg (1994) om Fylkingen.

³⁸⁴ Et eksempel på dette fra perioden er *EAT* (Experiments in Art and Technology) under medvirken af bl.a. fysikeren Billy Klüver, kunstneren Robert Rauschenberg og museumsdirektør Pontus Hultén.

³⁸⁵ Hultén skelner dog mellem en tematisering af teknikken (f.eks. hos de noget overfladiske futurister, hvis maskinbegejstring er begrænset til en beskrivelse af maskinernes ydre) og en konkret brug af maskiner (som hos de russiske konstruktivister, Duchamp og popkunstnerne). Avantgardegrupperinger som surrealismen og situationismen er derimod mere skeptiske. Hultén nævner dog ikke situationisterne, men en fin analyse af de situationistiske aktioner mod teknologien, kybernetikken og i særdeleshed mod Abraham Moles, findes hos Bolt (2007).

1920ernes avantgardes kunstværker (der i forskellig forstand tematiserer teknologien eller udgør en maskinæstetik) bliver sat sammen med deciderede computerskabte værker.³⁸⁶

Man kan hurtigt konstatere, at de konkrete (eller i hvert fald kendte) forsøg med datamaskiner på dansk grund er ganske fåtallige³⁸⁷ og at disse ikke har sat nogen tydelige litteraturhistoriske spor, hverken som tekster, der indgår i den litterære kanon eller som tekster, der indleder et generelt og fortsat eksperiment med datamaskinen (og senere computeren) som tekstgenerator. Indimellem nævnes datamaskinepoesi dog som et lidt spøgefuldt kuriosum i litteraturhistorisk sammenhæng. Indvendingerne er korrekte, men dette vil samtidig være at overse, at der rent faktisk foreligger nogle udgivne eksempler på datamaskineproducerede tekster fra perioden og at disse eksperimenter har en betydelig "metaforisk-demonstrativ værdi" som en af 'datamaskinepoeterne', den allestedsnærværende forfatter og teoretiker Hans-Jørgen Nielsen, selv udtrykker det i "Poeten med den sorte kasse" (Nielsen 2006: 65). Desuden er datamaskinepoesien som diskurs vigtig, for som Erik Thygesen bemærker 30 år senere, så var der "ikke meget edb i 1967, men i allerhøjeste grad forestillinger om computersystemer og hvad de kunne bruges til".³⁸⁸

Her skal ikke indledes en længere genrediskussion om, hvorvidt datamaskineproducerede tekster/stykker/digte principielt skal klassificeres som digte eller prosa. Betegnelsen "datamaskinepoesi", som Nielsen anvender, indikerer jo to mulige ting: enten at de tekstprodukter, der opstår som følge af en maskinel generering, bør klassificeres som poesi eller, at der er maskinelle begrænsninger, der gør at længere prosaforløb endnu ikke er mulige. Nielsen advokerer hverken for det ene eller det andet synspunkt, idet genrediskussion udebliver. I Thøfner (2004) forfægtes det synspunkt, at det er datamaskinepoesiens (/computerpoesiens) "spil med tilfældighed og mening", der kalder på en "poetisk læseform" (Thøfner 2004: 7), men dette spil med tilfældighed og mening kan jo lige så godt foregå i en

³⁸⁶ *Cybernetic Serendipity*, The Institute of Contemporary Art, London, 1968. En anden relevant udstilling i denne forbindelse var *SOFTWARE: Information Technology: its new meaning for art*, Jewish Museum og *Information* på Museum of Modern Art i 1970. Hvor *Software* har et udpræget fokus på datamaskinerne, anvendes disse i en noget mere overført betydning på *Information* som netværk og strukturer. Se hertil de respektive kataloger samt bl.a. Michelsen (1999) og Lovejoy (2004).

³⁸⁷ Et (i det mindste teoretisk) problem kan være, at en del af disse eksperimenter ikke nødvendigvis er nået op til overfladen, dvs. at de er ikke blevet udgivet i et regulært værk.

³⁸⁸ Erik Thygesen: "Forud for den vilde teknologi", *Information* d. 29. juli 1997. "Ikke meget" skal her selvsagt forstås mere i retning af at den EDB, der var, ikke var tilgængelig eller mulig at anvende i kunstneriske forsøg, end at der i Danmark ikke var EDB.

prosatekst (Nielsens "stokastisk prosa" er rent faktisk en *prosatekst*!). Brian McHale har i artiklen "Poetry as Prosthesis" argumenteret for, at termen "poetry" bør reserveres til "all forms of machine-generated text", hvorimod "all types of spontaneous (i.e., nonmechanical, nonprosthetic) composition" bliver klassificeret "prose" (McHale 2000: 27), men såfremt den maskingenererede tekst minder mest om prosa (eller kortprosa), så bør den vel snarere klassificeres sådan? Ud fra en pragmatisk vinkel kan man forfægte det synspunkt, at datamaskinegenereret litteratur lettere lader sig indpasse i en digtsamling (som det er tilfældet i Hans-Jørgen Nielsens *at det at* og Vagn Steens *Digte?*), idet digtsamlinger ofte har en antologiserende karakter, hvorfor disse 'skæverter' lettere kan tilpasses værkformatet, men det holder jo ikke stik, idet man kan nævne et samtidigt værk som Erik Thygesens *Prosa* (1969), der er en samling af heterogene tekster, hvori der ubesværet kunne være blevet inkluderet datamaskineprosa. I det følgende vil termen 'datamaskinepoesi' blive bibeholdt med forbehold for nævnte problemer ved termen.

I værker som Vagn Steens *Digte?* (1964) og Hans-Jørgen Nielsens *at det at* (1965) indgår der datamaskineproducerede tekster på lige fod (eller *sideordnet* om man vil) med de øvrige tekster i samlingerne. Ved at blive trykt i en regulær bog i en forfatters navn, bliver skrivemaskinen (håndens forlængelse) afløst, eller måske bedre: suppleret, af en maskine, der skriver. Dette er en helt konkret realisering af Marshall McLuhans idéer om menneskets teknologiske "udvidelser" af centralnervesystemet i "den elektroniske tidsalder": "Fysiologisk set modificeres mennesket til stadighed ved den normale brug af teknologi (eller diverse udvidelser af sig selv), og til gengæld finder det til stadighed på nye måder at modificere teknologien på. (McLuhan 1967: 62-63).³⁸⁹

Steens "har du levet"³⁹⁰ og Nielsens "stokastisk prosa" er eksempler på maskinelt tilvejebragte tekster, der er prægnante udtryk for en tilsigtet afpersonalisering af litteraturen. Datamaskinen har brug for et konkret input af ord og en kodning, men fungerer herudover i *ren* form. Warhols dictum "I want to be a machine" kan her realiseres i konkret form. Forfatterjeget

³⁸⁹ Den engelske originaltitel på McLuhans bog, *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), er oversat i en mindre bombastisk version på dansk: Menneskets (eller menneskehedens) teknologiske udvidelser bliver til det mere jordnære "Mennesket og medierne", der jo implicit markerer en solid grænsedragning mellem "mennesker" på den ene side og "medierne" på den anden.

³⁹⁰ Digtet bærer ingen titel, så jeg har været nødt til at tage begyndelseslinjen fra digtet i denne unummererede digtsamling som titel.

er(stattes af) en maskine.

Det første eksempel på datamaskinepoesi på dansk grund er formodentlig ”skabt” af Vagn Steen, der i 1963 ”skriver” et digt ved hjælp af hulkort³⁹¹ på de store datamaskiner på Regnecentralen. Vagn Steens eksempel er i hvert fald det første, der optræder på tryk. Imidlertid havde datalogipioneren Peter Naur, der i 1959-1969 arbejder på Regnecentralen og er ophavsmand til ordet ”datamat” (en forkortelse for dataautomat), fortalt Steen, at digtet lige så godt kunne ”være sket med en høj hat”,³⁹² hvorfor Vagn Steen undlader at oplyse oprindelsen. Kun årstallet under digtsamlingens titel, der er skrevet med datidens datamaskineskrift, den franske *CMC 7 skrift* til brug for magnetisk læsning,³⁹³ giver et hint om dette forhold. Først i den samlede udgave af *Digte?/Forlang brochure*, der udkommer i 1971, står der desangående i kolofonen: ”Digt med har og er er faktisk kommet ud af en datamaskine en majdag 1963. Men som de fleste andre datamat-digte kunne det også være skrevet med et par tombolaer – eller høje hatte”. Digtet fra Steens debutdigtsamling *Digte?* (1964) har ingen titel:

har du levet	er han klog
har du elsket	er han gul
har du spist	er han stille
har du læst	er han tysk
har du hørt	er han færdig
har du set	er han tom
har du tænkt	er han glad
har du bedt	er han vom

(50% af ”*har du levet*” i Vagn Steens *Digte?*, 1964)

³⁹¹ Vagn Steen ejer stadig væk disse hulkort.

³⁹² Personlig meddelelse til Thomas Hvid Kromann d. 27. oktober 2008. Vagn Steen meddeler endvidere: ”digt med har og er og frie læserbevægelser --- har du levet er han klog er gået gennem en datamaskine. jeg har fået hulkortene retur. i 1962 gik jeg på kursus på regnecentralen - og her fik vi hjælp af 'hulledamer' og til at køre det gennem computer. jeg hørte om datamater i 1957 på international lingvistikongres i Oslo - og tilbragte megen tid sammen med oplægsholderne – og det var godt grundlag for deltagelsen i 1962 [...] det er de første da. eksperimenter”.

³⁹³ Dessau (1966: 23).

I Hans-Jørgen Nielsens debutsamling *at det at* (1965) optræder iblandt mere regulær konkret og visuel poesi et stykke såkaldt "stokastisk prosa/fremstillet på datamaskine ncr 315 i samarbejde med poul christensen":

"vejen er hvid vejen er klar er solen sprød fuglene er nøgne træerne er kølige
træerne er lysende vandet er sprødt og lysende er fuglene klare men lysende horisonten er
nøgen men kølig træerne er nøgne men sprøde vejen og solen er hvide
er solen nøgen er fuglene hvide er solen kølig men vejen sprød fuglene er hvide men vejen
lysende"

(ca. 20% af "stokastisk prosa/fremstillet på datamaskine ncr 315 i samarbejde med poul christensen")

Ikke vanvittig ophidsende læsning skulle man mene, hvilket just svarer til intentionen: en kedsomhed, der er programmatisk, som følge af den nedkølede, non-ekspressive sideordning af datamaskinens output.³⁹⁴ En interessant forskel gør sig gældende her, hvilket også i et lidt større perspektiv kendetegner forskellen på hhv. Vagn Steens og Hans-Jørgen Nielsens konkrete poesi. Vagn Steens digt består af to modstillede blokke bestående af hhv. "har du [verbum]" og "er han [adjektiv]. Selvom spørgsmålstegnet mangler, så er der ikke tale om en konstatering (du har levet) men et spørgsmål ("har du levet"). Et "du", der kunne være henvendt til læseren eller til en anden, i hvert fald etableres der en dialogisk struktur, idet den modstående del ligeledes fremsætter et spørgsmål uden markeret spørgsmålstegn. Der er måske ikke ligefrem tale om et *call-and-response* som man kender det fra jazzmusikken, men noget man måske kan formulere som et *call-and-call*, idet blokkene indgår i en slags dialogisk struktur, en dobbeltmonolog i to spalter?

Omvendt betoner Nielsen i højere grad det afpersonaliserede, hvilket allerede kommer til

³⁹⁴ I en anmeldelse af *at det at* skriver signaturen "R.D." i *Dagbladet* en meget morsom kommentar d. 15. november 1965: "En lille opmuntring er noget, der hedder stokastisk prosa, der er fremstillet på en datamaskine og tydeligt viser, at digtere ikke har meget at frygte fra datamaskinernes side. Tror man da. Men så når man frem til en slags brugsanvisning på bagsiden, hvor det bliver forklaret, at det var fuldstændig rigtigt, at man dødkedede sig. For det skulle man også. Og når Hans-Jørgen Nielsen ser sådan på det, kan det jo godt være, datamaskinen alligevel har chance for at snigløbe en og anden digter. For læsere, som ikke ønsker at blive snigløbet, skal det oplyses, at bogen koster 19, 75 kr".

udtryk i titlen "stokastisk prosa" plus via oplysningerne om det kollektive og maskinelle arbejde. Ligesom i den haikudigtning, som Nielsen gendigter i *Haiku* (1963), så er der her tale om helt konkrete konstateringer, der bliver fremsat, tilsyneladende uden at konstateringerne har nogen form for metaforisk status. I begyndelsen er sætningerne bygget op omkring to simple modeller, hvor den ene er konstaterende (model 1: substantiv i bestemt form + "er" + adjektiv) og den anden er spørgende, om end uden at være udstyret med et spørgsmålstegn ("er" + subjektiv i bestemt form + adjektiv), men efterhånden sker der en ophobning, hvorfor den sidste sætning i den stokastiske prosa er følgende: "er solen nøgen og solen er nøgen og hvid og horisonten og solen er hvide og sprøde men solen er sprød og vandet og træerne hvide" (upag.). Sætningen benytter sig af et dagligdags vokabularium, men summa summarum konstateres det, at både solen, horisonten, vandet og træerne er hvide, hvortil kommer at solen ikke kun er hvid, men også nøgen og sprød. At konstatere betyder at "fastslå" og at "dokumentere", men disse konstateringer negerer sig selv, idet de benytter sig af sproget til at lade den sproglige betydning implodere: De konkrete sagsforhold, der konstateres, dementeres samtidig med at de konstateres. Ordene fremstår som eksempler på sprog, men i lige så høj grad som ord, bogstaver sat sammen, men uden et dybere lag af betydning, hvorfor det snarere er ordenes materielle fremtræden på siden som læseren ender med end et egentligt udsagn: Udsagnet har for længst opløst sig i ophobninger og paradokser.

Hans-Jørgen Nielsen har ikke efterladt noget personligt vidnesbyrd om sine eksperimenter, men Bjarne Sandstrøm, der s.m. med Poul Christensen er partshavere i Nielsens eksperimenter med datamaskinen (om end Sandstrøm ikke nævnes i *at det at*), udtrykker retrospektivt hensigten bag eksperimenterne på følgende vis: "Der lå en provokation i at lade den genre, der opfattes som den mest personlige, genren for den spontane ytring og det eksistentielle udsagn, genfødtes som produkt af en datamats kalkulerende manipulation" (Sandstrøm 2001: 32-33). Datamaskinen er rensat for patos, for føleri, for genikult, oppustet metaforik og tunge genitivkonstruktioner. Datamaskinens produktion er ikke udtryk for nogen subjektiv skabertrang, men udgør derimod en kølig rutine efter de af programmøren fastlagte regler (og 'forfatteren' kan, jfr. Sandstrøm (2001), risikere end ikke at kunne være tilstede under den konkrete 'skabelsesproces').³⁹⁵ Skriveakten bliver desuden i udpræget grad en kollaborativ

³⁹⁵ Hverken Vagn Steen eller Hans-Jørgen Nielsen havde således lov til at være tilstede ifm. produktionen af deres

akt, for så vidt at forfatterne grundet teknologiens utilgængelighed og komplicerede brug som oftest inkluderer flere deltagende parter ud over maskinen og forfatteren selv.

Et andet resultat af Nielsen og konsorters eksperimenter er teksten "Slurp for datamaskine. Et dramatisk projekt", der bliver trykt i *ta'* nr. 2, 1967. Det "dramatiske" i titlen skyldes ikke sønderskudte banegårde og anden ekspressiv tingeltangel, men det simple faktum, at datamaskinen på nøje beskrevet vis skal generere materiale til et antal roller i et drama, der skal demonstrere "mulighederne for *programmeret* menneskeskildring, syntetisk frembringelse af 'roller' (p. 10, Nielsens udhævning). Signifikant er det dog, at det er programmet, der bliver trykt – frem for stykket, dét output, der aldrig bliver realiseret.

Et andet og om muligt endnu mere ukendt eksempel, der dog stammer fra den danske gren af Fluxus, er Eric Andersens "Opus 1966", der bliver trykt i *Hvedekorn* nr. 4 1969. Her er der dog ikke tale om datamaskinepoesi eller et eksperiment, udført hos Regnecentralen, der skal foregive at være kunst, men derimod om muligheder for generering af orddata.³⁹⁶ "Opus 1966" består af "an infinite number of op.66-units" (Andersen 1969: upag.).³⁹⁷ I *Hvedekorn* figurerer dog kun et mere finit antal sider, nemlig 22 stk. Værkets ubegrænsede karakter modsvarer en begrænsning i antallet af mulige modtagere, idet disse sider kun henvender sig "til personer, der har rådighed over dataanlæg af væsentlig størrelse – d.v.s. anlæg der ikke er mindre flexible eller som har lavere kapacitet end f.eks.: IBM 360/35, RC 4000, CDC 6600, BESM-6." (ibid.).

Nielsen m.fl.'s eksperimenter med datamaskinepoesi er bestemt ikke uden forhistorie, hvilket Nielsen, demonstrerer i den centrale artikel "Poeten med den sorte kasse",³⁹⁸ der bliver trykt i *ta'* nr. 4, 1967.³⁹⁹ Artiklen udgør et nedslag i brugen af datamaskiner inden for musik og

respektive datamaskinepoesi.

³⁹⁶ Eric Andersen genererer to lister, en statistisk (frekvensen af ord i det engelske sprog) og en matematisk (de mest usandsynlige ord). Disse lister køres tilsyneladende sammen og kan generere "any amount of data" (Andersen 2008: 1).

³⁹⁷ Se desuden: Eric Andersen: "Tre digitale værker fra 1960'erne" i *Passepartout* nr. 27, 2007, pp. 181-183. Kun det sidste, på side 183, er dog et rigtigt datamaskineproduceret værk. Som redaktionen skriver, så er de to første "en slags papirbaseret, præ-digital 'software'" (p. 180).

³⁹⁸ Nielsens artikel trækker, som påvist i annoteringen til Nielsen (2006), ganske store veksler på to artikler, nemlig Jens Brinckers "Kvalitativ musikanalyse" og Max Benses "Projekter til en generativ æstetik", der året før står at læse i *Dansk Musiktidsskrift* nr. 6, 1966 med Nielsen som redaktør. Nielsens inspiration fra de to nævnte artikler ændrer dog ikke det faktum at der her for første gang bliver skrevet grundigt og internationalt om fænomenet på dansk.

³⁹⁹ Hertil kunne man føje de andre artikler fra det lille tema om datamaskiner i *ta'* nr. 4, nemlig Jens Brinckers "Komponist og computer" (pp. 17-19) og Stig Brøggers "Kunst og datamaskiner" (pp. 24-26). Især sidstnævnte er interessant, fordi artiklen simulerer at være computergenereret og anfører en række teoretikere, eksempler på datamaskinekunst mv., men artiklen er for syret og usammenhængende til at kunne have fået en større

litteratur fra 1959 og frem i USA, England, Sverige og Italien,⁴⁰⁰ og selvom artiklen så langt fra har alle periodens indsatser inden for feltet med, så er den danske tresseravantgardes orientering mod et internationalt felt helt tydelig her.

Forskellen mellem Vagn Steens og Nielsens datamaskinepoesi er snævert forbundet med den konkrete programmering, og her skal ganske kort henvises til nogle værker som Nielsen *ikke* inddrager, men som kunne forskyde perspektivet lidt. I Max Benses *Modelle* (1962) finder man f.eks. computerskabte digtformer, der både er mere avancerede end danskernes og i udpræget grad minder om især tyskeren Helmut Heissenbüttels konkretpoetiske forsøg i hans *Textbücher* fra 1960'erne. På den anden side af Atlanterhavet "skriver" canadiske Jean A. Baudot værket *La Machine à écrire* (1964), der er baseret på 630 dagligdags ord hentet fra en skolebog for fjerde klasse.⁴⁰¹ Baudots tekster lader sig, som Raymond Queneau skriver i et appendiks til Baudots bog, kun vanskeligt skelne fra surrealistiske tekster (Baudot 1964: 81). Tilsvarende påviser amerikaneren Richard W. Bailey i sin noget senere udkomne antologi af *Computer poems* (1973), at de enkelte tekster har et slægtskab med hhv. konkret poesi, lydpoesi, imagistisk poesi og haikudigtning. En helt fjerde tilgang finder man i de to tyske ingeniører Manfred Krauses og Götz F. Schaudts *Computer-Lyrik* (1967), hvor Krause og Schaudt godt nok betegner computerlyrikken som et misbrug af såvel digtningen som computeren og generelt plæderer for en afmytologisering af *computeren*, denne "Vollidiot mit einer phänomenalen Spezialbegabung im Rechnen" (Schaudt & Krause 1969: 7), og tillige betegner computerlyrikken som "Kuriosa am Rande" (ibid., p. 18), men ikke desto mindre lader computeren foretage (ikke uefne) remixversioner af bl.a. Goethe, Schiller og Droste-Hülshoff.⁴⁰²

Sammenlignet med de udenlandske forsøg i perioden er de danske eksperimenter noget mere begrænsede og datamaskinens *afpersonaliserede* karakter skyldes i høj grad den relativt primitive programmering, der ligger til grund for den, hvorimod forsøgene hos Bense, Baudot, Krause & Schaudts i højere grad viser vejen frem til en fremtid, der ikke indfinder sig lige med

gennemslagskraft, men viser hvor internationalt orienterede *ta'*-kredsen var.

⁴⁰⁰ Nielsen nævner forsøg af englænderen Christopher Stratchey, amerikaneren Victor H. Yngve, italieneren Nanni Balestrini, portugiseren Herberto Helder samt svenskeren Bengt Emil Johnson. I Funkhouser (2007) peges på, at de første eksperimenter med datamaskinepoesi finder sted i Tyskland i form af Theo Lutz's stokastiske tekster.

⁴⁰¹ *Mon livre de français*, jfr. Baudot (1964: 11).

⁴⁰² Det måske væsentligste forsøg på at skitsere denne "Prehistoric Digital Poetry" er C. T. Funkhousers bog af samme navn (Funkhouser 2007), men heller ikke her er alle de tidligste eksperimenter inkluderet.

det samme.⁴⁰³

Den 'rene', non-ekspressive datamaskinepoesi er i høj grad styret af den konkrete programmering og valget af sprogmaterialer.⁴⁰⁴ Men hvorfor i det hele taget anvende computeren, når man lige så godt, jfr. Naur, kan trække ordene op af en høj hat? I kataloget til udstillingen *Intermedia* (1967) har Nielsen beskrevet kunstneren Sven Dalsgaards "flaske med løse ord" som "det hidtil mest radikale hjemlige eksempel på tilfældighedspoesi" (upag.). Hans-Jørgen Nielsen understreger i "Poeten med den sorte kasse", at det er af "metaforisk-demonstrativ værdi, at [digtet] er lavet af en maskine og ikke ved håndkraft" (Nielsen 2006: 65), fordi det teksten skal udtrykke er "en opfattelse af sprog som en stor forskelsløs maskine, der kører sit eget meningsløse løb" (ibid., p. 64), der tjener til en "yderligere afmytologisering af kunstbegrebet" (ibid., p. 66).⁴⁰⁵ Nielsens understregning af den metaforisk-demonstrative karakter peger ikke kun på teknologiens mulighed for at skabe afpersonaliserede værker i familie med de samtidige manuelt udførte eksperimenter. Det metaforisk-demonstrative peger tillige på de konkrete teknologiske muligheders begrænsede råderum, kort fortalt at det aleatoriske, kombinatoriske og stokastiske arbejde, som maskinen foretager, kunne være gjort meget hurtigere, hvis man blot havde trukket sedler med ord op af en pose. Et trick, der allerede i 1923 i manifestet "Pour faire une poème dadaïste" er Tristan Tzaras opskrift på, hvordan man laver et dadaistisk digt.⁴⁰⁶ Nielsen ser dog en mulig fremtid for anvendelsen af datamaskinen som "forslagsstiller" (Nielsen 2006: 65).

Datamaskinepoesien er den teknologiske variant af disse aleatoriske eksperimenter, men datamaskinepoesien er uden tvivl mindre læselig og mindre læseværdig end de manuelt producerede resultater. Det er desuden snarere de manuelle forsøg med spilleregler, der har

⁴⁰³ Senere former af computerpoesi indbefatter bl.a. hypertext, se hertil bl.a. Aarseth (1997) og Landow (2006), men en udfoldelse af dette tema falder uden for afhandlingens rammer.

⁴⁰⁴ Jfr. et nyere værk som Tomas Thøfners *Altids A* (2004), hvor anvendelsen af databaser bestående af bl.a. læserbreve fra Ekstra Bladet giver et *ekspressivt* udtryk (se hertil Kromann 2007b).

⁴⁰⁵ Modsat Klaus Høeck, der i artiklen "Cybernetisk digtning" i *Exil* nr. 4, 1972/73 skriver at det er ligegyldigt om der bruges maskiner eller ej og plæderer for friheden til at ændre og udelade dele af resultaterne. Men Høecks ærinde er netop ikke en afpersonaliseret litteratur, men et forsøg på at skabe sin egen litteratur ved strukturel støtte i et givent system.

⁴⁰⁶ En aleatorisk praksis som i forskellige varianter desuden bliver fortsat op gennem århundredet i form af André Bretons *cadavre exquis*, John Cages *mesostics*, Jackson Mac Lows *asymmetries*, William S. Burroughs' *cut up*-teknik og Steve McCafferys *sadhu muffins*, jfr. Bök (2005) og Cramer (2005).

fået en mere varig litteraturhistorisk betydning på værkplan.⁴⁰⁷ Sandsynligvis er det derfor, at det utopiske aspekt i "Poeten med den sorte kasse" nedtones, da artiklen bliver opsamlet i *'Nielsen' og den hvide verden*.⁴⁰⁸ Datamaskinelitteraturen bliver for Nielsen primært et felt *in potentialis*.⁴⁰⁹ Men hvis man skal bibeholde billedet af ord på små sedler trukket op af en høj hat, så tænkes mængde- og tidsaspektet ikke ind hos Vagn Steen: Drejer det sig om at generere et større materiale ud fra en betydelig database (f.eks. 100.000 ord), er computeren utvivlsomt mere anvendelig end den manuelt udførte aleatorik, men sådanne større operationer var ikke mulige i slutningen af 1960erne.

Jasia Reichhardt, der arrangerer *Cybernetic Serendipity*-udstillingen i London i 1968 på computerens vanskeligheder ved at håndtere sprogets grammatiske og semantiske aspekter, der grundet kunstartspecificiteten (endnu) ikke muliggør samme muligheden som inden for computergrafikken og computermusikken⁴¹⁰ (Reichhardt 1971b: 8). En tilsvarende skepsis formuleres af Margaret Masterman, en af pionererne inden for computerlingvistik, idet Masterman betoner, at målet jo ikke er at få computeren til at skrive "idiot poetry" (Masterman 1971: 175). Muligheden ligger snarere i, lig Nielsens idé om en "forslagsstiller" at få computeren til at gøre fund, om end computerens manglende sans for semantik og syntaks lader noget tilbage at ønske. Således må det også være gået for Italo Calvino, der i et ekstatisk øjeblik i 1967 ligefrem forestillede sig, at datamaskinerne ville blive i stand til at bryde deres egne regler(!) og stilistisk tilpasse sig til de rådende socio-økonomiske forhold (Calvino 1986: 13). Omvendt betegner udgiveren af *Computer Poems* (1973), Richard W. Bailey, computerpoesien noget mere dramatisk som "a warfare carried out by other means, a warfare against conventionality and language that has become automatized" (Bailey 1973: upag.)

Mere konkrete resultater end den egentlige datamaskinepoesi udgør værker i 1960erne, der er 1) værker, hvor datamaskineteknologien indgår som et tematisk element,⁴¹¹ 2) værker,

⁴⁰⁷ Et eksempel kunne være den franske litteraturgruppe OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), der excellerede og excellerer i litteratur frembragt ved hjælp af spilleregler. For oulipianske overvejelser omkring computeren se Berge (1973), Braffort (2003) og Fournel (2003). Først så sent som i 1982 bliver der oprettet en underafdeling af OuLiPo, der beskæftiger sig med computergenereret litteraturen, nemlig A.L.A.M.O. (Atelier de littérature assistée par la mathématique et les ordinateurs).

⁴⁰⁸ Ift. forskelle mellem artikelversionerne vil jeg nøjes med at henvise til annoteringen i Nielsen (2006).

⁴⁰⁹ For en diskussion af nutidig computers forbindelse til tressernes eksperimenter se bl.a. Kromann (2007b) og Funkhouser (2007).

⁴¹⁰ Jfr. Xenakis (1963).

⁴¹¹ Jfr. science fiction-litteraturen.

der udgør en simuleret datamaskineskrift,⁴¹² 3) værker, hvor forfatteren optræder som sprogmaskine⁴¹³ eller 4) værker, hvor romanen er en form for manuelt konstrueret sprogmaskine.⁴¹⁴ Det er dog kun kategorierne 2-4, hvori det afpersonaliserende element ligger, dvs. i selve formen, tekstens strukturering, ikke i en mere ordinær tematisering.

I de følgende to værkanalyser, der afslutter kapitel 3, skal vi se to eksempler på afpersonaliserede værker, der benytter sig af systemer, om end de gør det på vidt forskellig vis, nemlig i form af en udpræget 'ren', neutral og objektiv struktur (*informations*, 1965) og en uren, genrehybridiserende ditto (*"Den mand der kalder sig Alvard"*, 1970).

*

Hans-Jørgen Nielsen og Henning Christiansen: *informations* (1965)

informations udkommer i 1965 på Henning Christiansens lille forlag *Panel 13*, der synes oprettet med det ene formål at publicere en begrænset mængde af generationsfællernes projekter, men derimod ikke at være en egentlig forlagsvirksomhed. Pamfletten *informations* består af beskedne 12 sider, dvs. mindre end et "småtryk" (16-48 sider) og slet ikke en "bog" (49 sider og mere).⁴¹⁵ Nielsens og Christiansens lille værk indeholder sin lidenhed til trods både en abstrakt tegnkomposition, et partitur og et manifest.⁴¹⁶ *informations* vidner om opkomsten i 1960'erne af de mange små, uafhængige køkkenbordsforlag, de såkaldte *small presses*. Desuden vidner *Panel 13*-serien om den markante fremkomst i perioden af de såkaldte bogobjekter eller kunstnerbøger (bedst kendt under genrens engelske betegnelse: *artists' books*) som *Panel 13*-serien bør regnes med til (se kapitel 4 i afhandlingen). *Panel 13*-serien er således et genuint udtryk for 1960'ernes eksperimenter af tværæstetisk og kollaborativ art.

⁴¹² En simuleret datamaskineskrift findes f.eks. i Torsten Ekboms *Signalspelet. En prosamaskin* (1965) og *Spelmatriser för Operation Albatross. Strategisk modellteater* (1966). Af danske eksempler kan nævnes Stig Brøggers tekst "Kunst og datamaskiner" fra *ta'* nr. 4, 1967.

⁴¹³ Jfr. f.eks. Nielsens digtsamling *'output'* (1967). I *Virtual Muse* (1996) beskriver Charles O. Hartman hvordan arbejdet med computerpoesi også går den anden vej, dvs. at ikke-maskinskrevne tekster får en maskinel karakter (inspireret af computeren).

⁴¹⁴ F.eks. Nielsens *"Den mand der kalder sig Alvard"* (1970).

⁴¹⁵ Jævnfør UNESCO's bogkriterier som Danmark har fulgt siden 1958. Se herom Hertel (1971: 177) og teksten "Nationalbibliografi, formål og funktion. Nationalbibliografisk dækning af enkelte publikationsformer" på www.kb.dk.

⁴¹⁶ *informations* bliver udgivet i den såkaldte *Panel 13*-serie og de følgende bind i serien er Henning Christiansens *En rose til frk. Stein* og Per Kirkebys *Blå*, 5, begge udgivet i 1965.

Som forsiden af *informations* nøgternt angiver, så står "hans-jørgen nielsen" for "textures", hvorimod "henning christiansen" står for "music". I en vis forstand træder ophavsmændene allerede her et skridt tilbage, idet deres navne, lig e. e. cummings og visse af de tysksprogede konkretpoeter i perioden (eugen gomringer, helmut heissenbüttel, franz mon), står skrevet med småt, hvilket i sig selv udgør en lille afmytologisering af kunstnergeniet.

I forhold til titlen "informations", så kan man, som Anne Møeglin-Delcroix gør det i *Esthétique du livre d'artiste*, pege på at et af de centrale ord i 1960ernes kunst just er "Information" (Møeglin-Delcroix 1997). Et ord, der både henviser til en uformel, alment tilgængelig og afmytologiseret kunst, men også skaber en forbindelse til informationsteorien.⁴¹⁷ Informationsteorien indgår som en del af 'Nielsen' og *den hvide verden*, hvor Nielsen, der selv har kontakt med den tyske filosof og informationsteoretiker Max Bense,⁴¹⁸ nævner konkretpoeternes forkærlighed for referencer til informationsteorien og beskriver konkretpoesien som en form for æstetisk information: "Den konkrete poesi er ikke jegudtryk, men æstetisk kommunikation via sprogets materielle strukturelementer" som Nielsen skriver i artiklen "Anonymitetens formverden" (Nielsen 2006: 60).

Nielsens "textures" består af en abstrakt tegnkomposition på fire sider i alt, hvor hver side udgør en separat enhed. De enkelte kompositioner består af 16 linjer med ti tegn i hver linje. Tegnene udgøres enten af et nul ("0")⁴¹⁹ eller af en pause (angivet med en prik). Hver delkomposition består af 160 tegn. En optælling viser at disse tegn sågar er ligeligt fordelt: 80 0'er og 80 pauser i hver delkomposition. Den specifikke delkomposition repræsenterer kun én fordelingsmulighed ud af et veritabelt *utal* af mulige.

Værkets titel ("Informations") bærer bl.a. betydningen "data" i "sequences or arrangements of something (as nucleotides in DNA or binary digits in a computer program) that produce specific effects" samt "a signal or character (as in a communication system or computer) representing data".⁴²⁰ Nielsens textures udgør just sådanne sekvenser af en binær karakter (enten nul eller pause), en slags signaler, der skaber en æstetisk effekt: De 160 tegn,

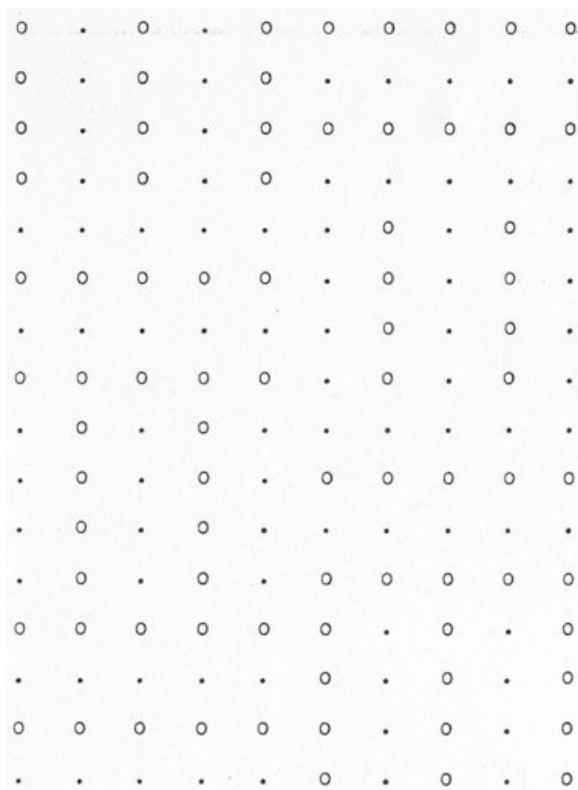
⁴¹⁷ "Information" er titlen på den store udstilling på Museum of Modern Art i New York i 1970, hvor kuratoren Kynaston L. McShine forsøger at samle op på 1960ernes konceptuelle og minimalistiske tendenser.

⁴¹⁸ Se bl.a. Max Benses *Aesthetica* (1954-60, samlet udgave 1965) og *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik: Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie* (1969).

⁴¹⁹ Strengt taget kan der også være tale om o'er (bogstavet "o"), da tegnene "0" (nul) og "o" (bogstavet "o") i datidens skrivemaskineskrift ser ens ud.

⁴²⁰ Jfr. netversionen af Merriam-Webster Dictionary & Thesaurus.

der udgør det binære system, er helt afpersonaliseret i dets non-ekspressive og afkølede udtryk.



III. 9. Hans-Jørgen Nielsen: "texture" nr. 1 fra *informations* (1965)

Nielsens "textures" udgør et *grid*, et gitterværk, der, ifølge kunsthistorikeren Rosalind E. Krauss, hvis genstandsfelt er den minimalistiske kunst, betegner en "hostility to literature, to narrative, to discourse" (Krauss 1985: 9), ja ikke kun en fjendtlighed, men dette gitterværk er ligefrem anti-narrativt. Der er ingen udvikling, ingen historiske referencer, intet før.

Nielsen anvender ordet "textures" om sin tegnkomposition, et ord, der på engelsk både kan indikere tilsynekomsten af en overflade og kombinationen af forskellige elementer i et kunstværk. "Tekstur" knytter også en forbindelse til den russiske avantgarde, hvor begrebet tekstur (eller synonymt: "faktura") er en helt central term,⁴²¹ der betegner værkets materielle og

kommunikative dimension:

"Det særlige ved faktur/tekstur som begreb er her at det på en gang ligger både under og over 'teksten', som filologien hidtil har defineret den: Under, fordi det betegner mikro-strukturelle overfladefænomener i selve det grafiske materiale (bogstaver, skrifttyper, papirsorter); og over, fordi det samtidig knytter an til den historiske kontekst ved at medtænke de bibliografiske markørers udsigelsespotentialer og medbetydninger i den konkrete kommunikationssituation." (Jelsbak 2008: 86)

I forhold til den russiske avantgardes bøger finder man dog ikke samme tredimensionalitet i *informations*, idet det taktile aspekt her er begrænset til papirets overflade modsat teksten i et stykke stof. I *informations* er det netop *overfladen*, der kendetegner denne ordløse tekstur, men teksten kan dog blive mulig at læse op, hvis nullet erstattes af et bogstav eller af en lyd. En sådan erstatning af tegn med bogstaver eller lyde vil dog uundgåeligt farve den abstrakte

⁴²¹ Begrebet bliver introduceret af maleren David Burljuk i *En ørefigen til den offentlige smag* (1912) og bl.a. videreudviklet af Vladimir Markov. Hvor Burljuk opfatter teksten (fakturaen) som en genuin futuristisk opfindelse, så er den hos Markov en generaliseret menneskelig bearbejdning af et materiale (jfr. Jelsbak 2008).

struktur afhængig af det valgte toneleje og den valgte oplæsningshastighed.

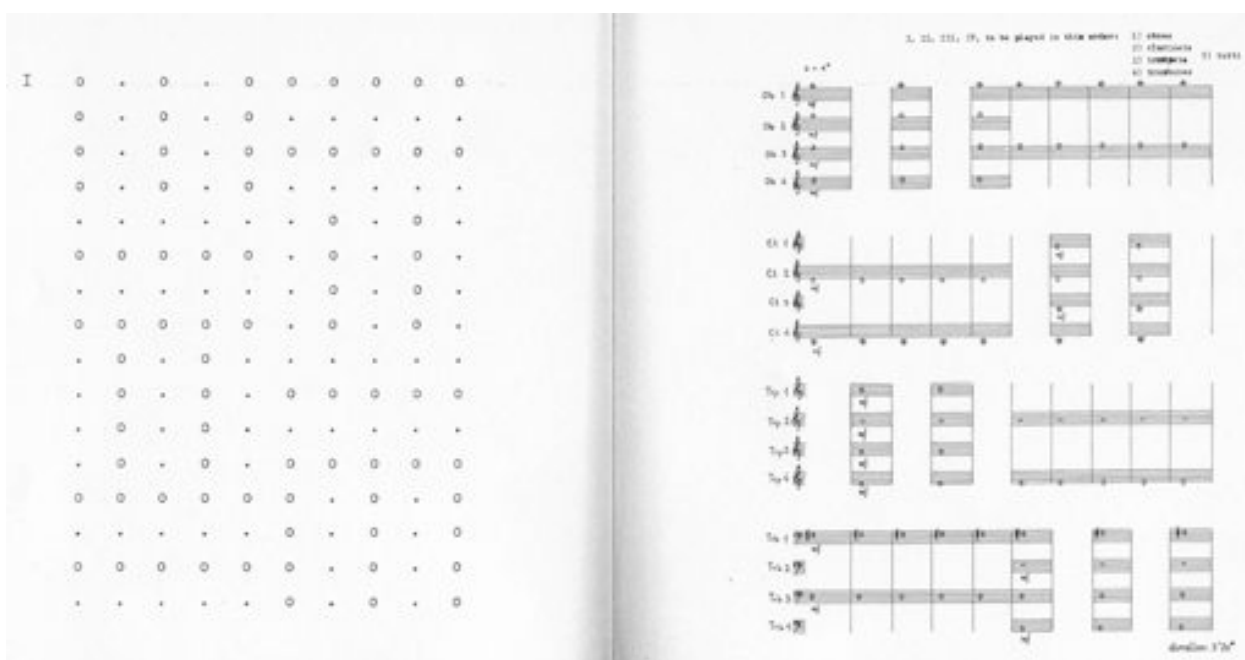
Nielsen skaber således (ubevidst?)⁴²² en forbindelse til den russiske avantgarde, men hans abstrakte tegnkomposition er beslægtet med 1960ernes konkrete poesi, først og fremmest de kølige tysksprogede konkretpoeter Eugen Gomringer og Helmut Heissenbüttel. Netop Gomringer og Heissenbüttel er væsentlige inspirationskilder for Nielsens egen konkretpoesi i debutdigtsamlingen *at det at*, der udkommer samme år som *informations*. I *at det at* er det just ordenes grafiske udformning og deres relation til bogsidens hvide flade, der er et centralt anliggende frem for litteraturens gængse primat: indholdssiden. *informations* og *at det at* er således forskellige udspaltninger af et ensartet projekt, der forsøger at reducere den semantiske side af værket til fordel for overfladen, om end *informations* radikaliserer det. I essayet "Nye sprog, nye verdener. En litteraturutopi", der oprindeligt trykkes i *ta'* nr. 3 1967, men genoptrykkes i revideret form i *'Nielsen' og den hvide verden*, skriver Nielsen at "når først den lineære syntaks er forladt og sproglyd og bogstaver uden videre anvendes som rent materielle størrelser, ligger det lige for i strengere forstand at 'digte' med helt averbale, men alligevel sproglige tegn og tegnsystemer i et alineært fladearrangement, eventuelt flere arrangementer efter hinanden i serie" (Nielsen 2006: 86). Denne averbale digtning er jo faktisk ikke utopisk, idet Nielsens "texture" kan siges at betegne just et eksempel på en sådan digtning (og Nielsen nævner da også andre former for a- og også nonverbal digtning i artiklen).

Henning Christiansens komposition repræsenterer et forsøg på at overføre kompositionsprincipperne fra tegnkompositionen til nodearket. Det interessante er her, at tegnkompositionen og den musikalske komposition rent grafisk ligner hinanden, hvilket må siges at være meget usædvanligt, idet der i en mere ordinær transformation af f.eks. verslinjer til musik ikke eksisterer et visuelt lighedsforhold, men derimod kun en semantisk relation (f.eks. et kærlighedstema, der bliver sat i musik). En grafisk lighed kan derimod kun opstå fordi Nielsens tekstur er udtryk for en udpræget radikal semantisk reduktion, en grafisk form, der i vidt omfang kan overføres til Christiansens komposition.

Alligevel er der dog væsentlige forskelle. Hos Christiansen indikerer tegnkompositionens prik en pause, hvorimod nullet er erstattet af fire instrumenter (obo, klarinet, trompet og

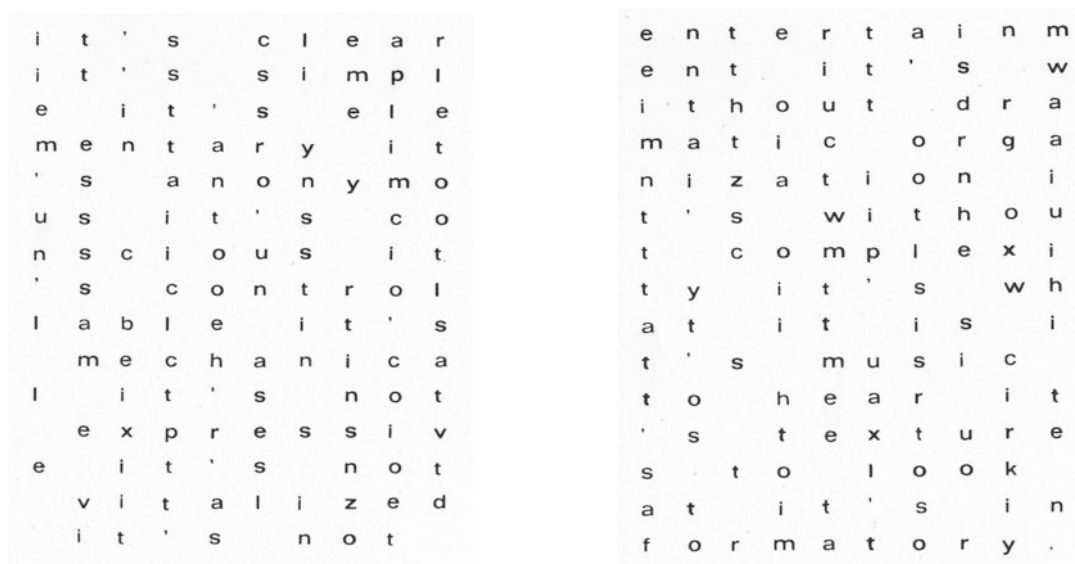
⁴²² Dette forhold har ikke været muligt at afgøre. En indikator kunne være at kunsthistorikeren Troels Andersen, der er tæt knyttet til Eks-skolen, har et enestående førstehåndskendskab til en række af den russiske avantgardes værker, der endnu befandt sig i arkiverne i Sovjetunionen.

trombone), der i denne rækkefølge får tildelt fire linjer af ti takter hver i hver delkomposition, hvorefter alle instrumentgrupperne spiller sammen ("tutti"). Modsat Nielsens anvendelse af beskedne to grundelementer anvender Christiansen altså mange toner. De enkelte instrumenter holder den samme tone i hver linje, men tonen forskydes, hvorved ensformigheden brydes, hvilket forstærkes af at hastigheden i de enkelte delkompositioner falder (varigheden er således: 3 min. 20 sek. – 2 min



nødvendigt at tilføje flere grundelementer, så et mere nuanceret 'sprog' kunne opstå. Desuden skulle der rent grafisk være foretaget en opdeling af linjerne i klynger af fire, ja, i det hele taget en lineær komponering af materialet.

Overordnet set kan man sige, at teksten og musikken er to sider af samme (afpersonaliserende) sag. Christiansens komposition udgør imidlertid en udvidelse af Nielsens tekstur. En udvidelse, der repræsenterer et mere personligt kunstnerisk valg end den beskedne fordeling af to grundelementer, som man finder hos Nielsen. Nielsens tekstur besidder en markant grad af objektivitet, hvorimod Christiansens musik snarere er en asketisk, reduktiv og enkel komposition. Man kan sige at *Christiansen nærmer sig – går mod – Nielsen. Men Nielsen, han er væk.*⁴²³ Lost in time and texture!



III. 11. Fælles manifest fra *informations* (1965)

Sidste del af *informations* udgøres af et fælles engelsksproget manifest, der interessant nok transcenderer de kunstartspecifikke skel – forskelle, som værket jo i øvrigt prøver på at undergrave gennem lånene af kompositionsteknikker. Manifestet består af seksten sideordnede, poetikalske udsagn, der er ganske blottet for poesi og ekspressivitet. Nielsen og Christiansen anvender godt nok alfabetet, men indholdssiden påvirkes, på lige fod med

⁴²³ Formuleringen stammer fra ph.d.-stipendiat Ulrik Schmidt, som jeg har diskuteret *informations* med, hvorfor jeg her gerne vil takke ham for flere præciseringer og pointer i analysen.

teksturen og musikken, af det tilgrundliggende system, der er præget af en betydelig rigiditet. Systemet, et tredje *grid*, består af 10 linjer af 15 tegn, hvor hvert tegn, inklusive mellemrum, apostrof og det afsluttende punktum, får en plads. I første linje ("it's clear") passer antallet af små bogstaver med linjens længde, men herefter forskydes teksten, der i en vis forstand også bliver til en slags tekstur, for så vidt at det sproglige materiale bliver tilpasset det forudbestemte system. Herved træder bogstavernes grafiske form tydeligt frem, hvilket komplicerer læseprocessen. Denne sideordning af enkeltbogstaver med mellemrum og apostrofer skaber en vibrerende overflade ikke ulig Nielsens tekstur. Tillige bliver der skabt hvide "huller" i teksten, når to mellemrum står lige under hinanden. Ser man på "hvad" der står og ikke "hvordan" det står, så står der følgende:

"It's clear it's simple it's elementary it's anonymous it's conscious it's controllable it's mechanical it's not expressive it's not vitalized it's not entertainment it's without dramatic organization it's without complexity it's what it is it's music to hear it's textures to look at it's informatory" (upag.)

Sætningerne danner selv to *grids* over et opslag med 150 tegn på hver side. Den repetitive struktur består af syv positive udsagn efterfulgt af fem negative udsagn, hvortil kommer de fire afsluttende positive. Som Tania Ørum har bemærket i sit efterskrift til Nielsens *Samlede digte* (2000), hvor *informations* er blevet genoptrykt, så distancerer Nielsen og Christiansen sig i dette manifest "tydeligvis fra de forudgående generationers modernisme, som stort set repræsenterer alle de egenskaber, programerklæringen sætter "ikke" foran (kompleksitet, dramatisk forløb, ekspressivitet, vitalitet, inkl. alle de "dybe" og ubevidste lag i den skabende proces, der her resolut fornægtes ved at erklære værket bevidst)" (Ørum 2000: 449). Denne række af sideordnede udsagn (lånt fra Hans-Jørgen Nielsens artikel "Efter Zero" i *Dansk Musiktidsskrift* nr. 7, 1965 om Henning Christiansen) udgør et tværæstetisk manifest. Et manifest der via sin specifikke sideordning repræsenterer en konkret manifestation af manifestets egne ord. Det er ikke kun et manifest for *informations*, men også mere generelt for en afpersonaliseret kunst i anden halvdel af 1960erne.

Historien om *informations* kan passende følges til dørs her. I 1968 genoptrykkes *informations* som en del af *ta'* nr. 6 ½, der som tidligere nævnt er indeholdt i det svenske kunstdidsskrift *Paletten* nr. 2, 1968. Christiansen og Nielsen tilføjer i den anledning følgende lille forord: "This is a lecture on the primary structures we operated with back in 64 and 65, that was

the time that was, now we have entered other times other eyes other ears, but we are still happy 1968". *informations* beskrives her som tilhørende en svunden tid: Få år skiller 1965 og 1968 ad, men 1960erne udgør et hektisk forløb af forskelligartede faser. Ungdoms- og studenteroprøret figurerer ganske tydeligt i dette nummer af *Paletten*, hvor det planlagte tema om amerikansk minimalisme (i perioden bl.a. kaldt "Primary Structures"), der skal matche det inkluderede nummer af *ta'*, bliver aflyst til fordel for redaktøren Leif Nyléns reportage om urolighederne ved Biennalen i Venedig (mere om dette i kap. 5). Året efter skriver Henning Christiansen i en sønderlemmende kritik af Karlheinz Stockhausen i *Dansk Musiktidsskrift*: "Der er revolution i luften. Ungdomsoprørets vibrationer har bredt sig helt ind i kunst-, litteratur- og musikdebatten med en gevaldig politisering af attituderne som resultat." (Christiansen 1969b: 64). I et sådant klima kan *informations* ikke længere fremstå som andet end en gold anakronisme fra nogle forgangne år.

informations er et fint eksempel på såvel periodens *small press*-aktivitet, dets tætte forbindelse mellem teori og praksis samt værkernes afpersonaliserede (systemiske, non-ekspressive, mekaniske) karakter. For dette værks vedkommende kan man endda tale om, at det udgør en eksemplarisk lavspændthed, et udpræget 'rent' værk i kraft af teksturens non-verbale gitterværk. I det følgende vil der blive analyseret et værk, der på flere måder udgør en kontrast til *informations*, nemlig Hans-Jørgen Nielsens eksperimentalroman "*Den mand der kalder sig Alvard*", et værk, der også kan kaldes afpersonaliseret, men tværtimod er et udpræget 'urent' værk.

*

Hans-Jørgen Nielsen: "*Den mand der kalder sig Alvard*" (1970)

Hans-Jørgen Nielsens såkaldte 'fiktionsstykke' "*Den mand der kalder sig Alvard*" (1970) udgør for mig at se dét mest radikale (danske) eksempel på en konsekvent gennemført afpersonalisering inden for romangenren i 1960erne. I en vis forstand udgør "*Den mand der kalder sig Alvard*" et slags katalog over de forgangne fem års eksperimentelle indsats og fungerer i den henseende seismografisk og "altopslubrende" for nu at anvende en nielsensk term (Skyum-Nielsen 1982a: 292). Således finder man i romanen en række sideordnede

påvirkninger fra den konkrete poesi, eksperimenterne med systemer og spilleregler og den forsøgsvis nedbrydning af skellet mellem høj- og lavkultur. Hertil kommer adskillige referencer til samtidige, ekstra-tekstuelle fænomener fra 1960erne såsom Vietnamkrigen, antipsykiatridebatten, teknologi m.v. Disse rester eller spor, hvilke der vil blive vendt tilbage til, bliver – lig Nielsens essayistik og kritik i *'Nielsen' og den hvide verden* – skrevet sammen til en ny form, en ny sammenhæng, der ikke er tilbageskuende, men derimod udgør en reaktualisering af materialet i en ny stram struktur.

"Den mand der kalder sig Alvard" har inden for de seneste år, nærmere bestemt siden 2001, været genstand for en fornyet interesse fra teoretisk hold efter en næsten ubrudt tavshed siden romanens udgivelse.⁴²⁴ Hvis man ser bort fra Kjældgaard (2004), der genoptager og delvist udvider den helt tidlige receptions Derrida-inspirerede læsning, så kan den fornyede interesse formodentlig tilskrives forskningen inden for avantgarden, herunder tresseravantgarden, et perspektiv, som nærværende analyse lægger sig i forlængelse af.⁴²⁵ Min læsning af *"Den mand der kalder sig Alvard"* vil udpege de anvendte afpersonaliseringsstrategier i værket, hvoraf systemer og spilleregler kun er ét om end et vigtigt niveau, idet det udgør den overordnede kompositoriske ramme. Afpersonaliseringsstrategierne udfolder sig på en lang række niveauer, der strækker sig fra værkets overordnede struktur og ned til mere subtile grammatiske manøvrer, ikke mindst i form af de såkaldte 'pronominalglidninger'.

Romanens struktur

"Den mand der kalder sig Alvard" udkommer i 1970 og bliver samlet set anmeldt godt. I enkelte af dagbladene (Per Højholt i *Aarhus Stiftstidende* og Niels Barfoed i *Politiken*) bliver romanen udpeget som et hovedværk i forfatterskabet⁴²⁶ og det præmieres af Statens Kunstfond.⁴²⁷ I årene

⁴²⁴ I årene umiddelbart efter udgivelsen får romanen dog en selvstændig behandling i Steffen Hejlskov Larsens *Systemdigtningen* (1971), hvor den bliver rubriceret som et stykke systemdigtning, men mere prominent bliver den analyseret i Finnemann (1972) og Hørlych Karlsen (1973) hvor den bliver læst hhv. kritisk som udtryk for borgerlig formopløsning, hhv. positivt ift. en tidlig dekonstruktivistisk analysestrategi.

⁴²⁵ Se Bukdahl (2001a og 2001b), Kromann (2002 og 2003) samt Ipsen (2005). Den fornyede interesse omkring forfatterskabet (der reelt var stoppet i 1980ernes første halvdel) er formodentlig blevet forstærket med genudgivelsen af dele af Nielsens forfatterskab (*Fodboldenglen* i 1999, *Samlede digte* i 2000 og endelig udvalgte essays og kritik i 2006).

⁴²⁶ De væsentligste anmeldelser var Torben Brostrøm: "Vroooooooooomm ... siger det på syntaksautostradaerne" i *Information* d. 8. maj 1970, Per Højholt: "Betyder ikke noget hvad der sker" i *Aarhus Stiftstidende* d. 5. maj 1970, Steffen Hejlskov Larsen: "En dødsførsel på syntaksautostradaen" i *Berlingske Aftenavis* d. 14. maj 1970, Niels

forinden er fem dele af romanen blevet trykt som et *work in progress*. Romanen er blevet skrevet i Nielsens yderst produktive (i både skønlitterær og kritisk henseende) år 1967-70. Årstalsangivelsen angives allersidst i bogen. Stykkerne bliver trykt i tresseravantgardens tidsskrifter *ta'*, *ta' BOX* og *MAK*:

- 1) "'Den mand der kalder sig Dr. Alvard'" i *ta'* nr. 8, 1968.
- 2) "Alvard all over – fra Alvard-dossier'et" i *Mak* nr. 1, 1969.
- 3) "Mester, Tårnet hælder" i *Mak* nr. 2, 1969.
- 4) "Alvards korsfæstelse – et essay om prosaens situation" i *Mak* nr. 3, 1969.⁴²⁸
- 5) "Alvard træder udenfor" og "Alvard-planen" i *ta' BOX* nr. 1, 1969.

I de to stykker, der inkluderes i *ta' BOX* nr. 1, 1969, oplyses det, at stykkerne stammer fra det igangværende projekt "Den mand der kalder sig Alvard".⁴²⁹ Som oplyst i Bukdahl (2001b) indgår alle disse stykker i redigeret form i romanen,⁴³⁰ om end Bukdahl dog ikke nævner stykkerne fra *ta' BOX*. Her skal blot tilføjes at "Alvard træder udenfor" fra stykke 5 er delvist inkluderet i romanen, hvorimod stykke to er blevet helt udeladt.⁴³¹ Imidlertid skal der ikke gøres mere ud af

Barfoed: "På tværs af tidsaksen" i *Politiken* d. 9. maj 1970, Jens Smærup Sørensen: "Ublufærdig og intelligent" i *Demokraten* d. 23. maj 1970 og Jørgen Johansen: "Operation Hvid" i *Berlingske Tidende* d. 4. maj 1970.

⁴²⁷ Værket præmieres af Statens Kunstfond i 1970 med 10.000 kr. (uden ansøgning) sammen med Sven Holms *Rex*, Knud Holtens *Suma-X*, Frank Jægers *Døden i skoven*, Ole Henrik Laubs *Søvnens venter*, Svend Åge Madsens *Tredje gang så ta'r vi ham* og *Maskeballet*, Henrik Nordbrandts *Syvsoverne* og Johannes Wulffs *Fløjtetønde*. Året forinden var Nielsen blevet tildelt det treårige arbejdsstipendie.

⁴²⁸ Teksten blev anvendt til en 'opera'-versionering af "Den mand der kalder sig Alvard" på Danmarks Radio i 1969, jfr. Ørum "Opera som eksperimentalgenre" i *Neither* (2004). Denne 'radioopera' indgår ikke i analysen, da det ikke er lykkedes mig at fremskaffe en kopi. Men ift. tresseravantgardens tværæstetiske ambitioner er en sådan remedialisering karakteristisk.

⁴²⁹ De anvendte citationstegn, der anvendes i titlen på stykket i *ta' BOX* kan både angive at der er tale om et værk (hvilket normalt kursiveres), samtidig står titlen allerede her med de anførselstegn som det helt usædvanligt bibeholder i den endelige titel.

⁴³⁰ "Forstykke 1 er en kladde til romanens afsnit I, 1, forstykke 2 er en kladde til begyndelsen af afsnit I, 3, forstykke 3 er en kladde til dele af afsnit I, 2 og forstykke 4 er en næsten færdig version af afsnit I, 10. Forstykkerne præsenterer ikke alt for mange varianter: der er lidt tegnsætnings- og versalforskydning, i den endelige udgave ensretter forfatteren til eksklusiv kommasætning og navne og pronominer med småt (til gengæld får visse genkommende og enkeltstående sentenser lov til at stå med store bogstaver" (Bukdahl 2001b: 69).

⁴³¹ "Alvard træder udenfor" indeholder interessant nok de ekstensive lån fra Michel Foucaults essay "Tænkningen af det udenfor" (originaltitel: "La pensée du dehors" trykt i *Critique* nr. 229, juni 1966, pp. 523-546), som jeg har påvist i Kromann (2002 og 2003). I romanen er Foucault-citaterne flettet ind, således at de ikke bemærkes som andet end de mange stilistiske og genremæssige udsving som romanen besidder. I stykket fra *ta' BOX* er Foucault-stumperne opdelt i 19 små stykker, hvori Foucaults abstrakte og teoretiske del kontrasteres af en prosaisk seksuel gestus fra Alvards side, f.eks. "Enhver mulighed for sprog opsluges af det øjeblik, hvor sproget fuldbyrdes, og resten

mindre forskelle mellem forstykkerne og den endelige version, men det skal blot understreges at det principielt er de samme afpersonaliseringsstrategier, der er i anvendelse. De fem forstykker er dog ikke organiseret så stramt og systematisk som i *"Den mand der kalder sig Alvard"*.

"Den mand der kalder sig Alvard" består af tre kronologisk nummererede dele, hhv. 1, 2 og 3. De to første består hver især af 75 sider, og begge dele indeholder ti unummererede kapitler af en ensartet længde: De enkelte kapitler varierer mellem 6-8 sider, i gennemsnit 7½ side. Del 3 adskiller sig markant fra de to første dele, fordi den kun består af halvanden side. Hvor de første to deles enkelte kapitler består af én langstrakt sætning (metaforisk omtalt som bl.a. "syntaksautostradaer"), så består den tredje del af korte, knappe sætninger.

Del 1 er betitlet *"Under enhver sten er der en rede af ord"*, hvorimod del 2's titel lyder *"Under enhver rede af ord er der en sten"*.⁴³² De enkelte deles titler går igen som overskrift for de kapitler, der er indeholdt i delen. De to dele adskiller sig således kvantitativt ikke fra hinanden og selve delenes titler besidder samme syntaktiske opbygning og samme ordmateriale, idet ordene "rede af ord" og "sten" blot bytter plads. De to titler skaber tilsammen en uendelighedsstruktur: Under enhver "rede af ord" finder man en "sten", og under enhver "sten" finder man "en rede af ord" og således videre in absurdum. I *'Nielsen' og den hvide verden* skriver forfatteren om sin personlige oplevelse af "den informationsstrøm af billeder, mønstre, images [som] den store verdensmaskine udspyr" som værende "ret beset substansløse", hvortil der bliver tilføjet "Jeg oplever ofte hele verden som flade syntetiske billeder (Nielsen 2006: 145):

"Billeder. Billede på billede på billede. Billeder i hurtige og uafladelig strømmende forlængelser af hinanden. Mørke underbelyste billeder, kridende overbelyste billeder. Billeder som skyder sig ind i hinanden, ind over hinanden i mange lag. Som ramler ind i hinanden, blander sig og opløser sig i nye billeder" (ibid.).

er ørkner, siger Alvard lunt mellem hendes fede baller" (upag.). Omvendt lyder det i romanen: "[...] Alvard [er] allerede [...] i gang med sin næste transmission, en pressekonference hvor han arrogant fastslår, at enhver mulighed for sprog opsluges af det øjeblik, hvor sproget fuldbyrdes, og resten er ørkner, mens jeg renser negle eller nysgerrigt betragter krigen i farvefjernsynet [...]" (p. 32). I romanen kaldes den foucaultske tone for "arrogance", hvorimod denne vurdering kun indgår indirekte i forstykket i *ta' BOX*, hvori Nielsen til gengæld ironiserer.

⁴³² I Bukdahl (2001b:71) angives det at "Under enhver sten er der en rede af ord" formodentlig er et citat af André Breton eller Max Ernst. Jeg har ikke kunnet opspore originalcitateret.

Billedernes (og det vil i denne sammenhæng tilmed sige: ordenes) fladhed, dvs. deres manglende referentialitet til en ekstra-tekstuel virkelighed, betyder at der bliver tale om billedophobninger ("billede på billede på billede") uden eksistensen af en egentlig kerne. Læseren kommer "ikke til bunds", jævnfør det udtryk som overskriften i del 1 ("*Under enhver sten er der en rede af ord*") spiller på: hver en sten er blevet vendt, men læseren graver sig blot længere "ned" – hvis dette ord da ikke antyder eksistensen af en *kerne*, hvilket der jo lige præcis ikke er tale om i dette tilfælde – i en uendelig skriftmasse. Det arkæologiske arbejde ender aldrig, for tegnene henviser til hinanden i en uendelig kæde, der genererer eksempler på sprogligt indhold, men uden at der henvises til noget uden for sproget og uden for romanen. Dette er i al sin komplicerede enkelthed romanens poetikalske grundholdning. Just dette "billede på billede"-citater fra '*Nielsen*' og *den hvide verden* genbruges da også i modificeret form i romanen.⁴³³ Navngivningen af samtlige ti kapitler i de enkelte dele bliver desforuden en utvetydig insisteren på denne ahierarkiske, anti-episke og anti-mimetiske poetik. Enhver episk udvikling synes umuliggjort i en vibrerende sideordnet tilstand.⁴³⁴ Som vi skal se lidt senere, bliver dette indtryk af sideordnethed som de ensartede kapiteloverskrifter antyder, til fulde bekræftet.

Strukturen i de to første dele er udpræget *ren*. Længden er ikke kvalitativt betinget, men kvantitativt for så vidt at teksten brydes abrupt af efter det givne antal sider. Den sidelange sætning, der udgør kapitlet, afsluttes ikke og fortsættes/afsluttes heller ikke i næste kapitel. Man kan således umiddelbart snarere tale om en "struktur", dvs. en sideordnet organisering af et givent sprogligt materiale uden hensyntagen til materialets indholdsside, end om en "komposition", hvor de enkelte delementer komponeres til en helhed.

I en anmeldelse i *Information* d. 21. juni 1968 af Stig Brøggers 'kuvertroman' *To Lady Victoria Welby* giver Nielsen nogle anvendelige stikord til romanen som spil:

⁴³³ "mens jeg forfølger hende igennem billederne, i billede på billede på billede, i billeder i hurtige og uafsluttelige strømmende forlængelser af hinanden rundt i syntaksernes labyrinter, i mørke og underbelyste billeder ned i arkivets stenbrønde, i kridende overbelyste billeder oppe på hospitalets tagterrasse, i billeder som skyder sig ind i hinanden og multiplicerer min krops partiturer eller ramler ind i hinanden og ind over hinanden i mange lag eller skyder sig dybt ind i hinandens inderste, og blander sig med hinanden og æder hinanden og opløser sig i nye billeder" (Nielsen 1970b: 118).

⁴³⁴ I Kjældgaard (2004) beskrives sideordningen af stykkerne fint med en fjernsynsmetafor, idet romanens sideordning af de forskellige dele udgør en "montagevirkelighed" og en "konstellation af inkompatible delvirkeligheder" (Kjældgaard 2004: 298).

”Verden” [i anførselstegn!] fremtræder som indifferent rå stof [...] romanforfatterens middel til frembringelse af virkelighed er sproget og litteraturen. ”Verden”, det værende bliver [...] ikke som normalt forlæg for sproget. Processen er vendt om. Sproget og litteraturen bliver forlæg for verdener, virkeligheder, betydninger. Romanen mister da sine funktioner som medium for erkendelser, for ”dybe” indsigter i en forudgiven verden. Den leverer i stedet eksempler på en mulig verden. Den bliver en virkeligheds-generator. ”Generator” – det lyder af maskine. Og det er bevidst. Frembringelsen af virkelighed foregår [...] meget systematisk og maskinagtigt” (”Romanen som virkelighedsgenerator”, Nielsen 2006: 158)

”Frembringelsen af virkelighed foregår meget systematisk og maskinagtigt” skriver Nielsen, der her også opererer med forestillingen om litteraturen som sprogligt *eksempel*/materiale (jfr. generationsantologien *eksempler* fra samme år). Den samme maskinmetafor finder man i øvrigt også hos Bjarne Sandstrøm, der i 1960erne arbejder sammen med Nielsen omkring genereringen af datamaskinepoesi. Sandstrøm skriver at ”skabelsen [af datamaskinepoesien] foregik på sprogets præmisser. Den datalogiske procedure var tilrettelagt efter grammatiske principper med ordene som spillebrikker, og programmet som spilleregul” (Sandstrøm 2001: 33).

Samme formalistiske maskinmetaforik er et godt billede på ”*Den mand der kalder sig Alvard*”. Programmet udgøres af de rent formelle systemer, der ligger til grund for romanen, dvs. den kvantitative begrænsning og struktur. Der brydes ligeledes abrupt af, når mulighederne er gennemspillet og opbrugt, men det sker altid efter 6-7 sider. Der er altså i virkeligheden tale om en pladsmæssig (kvantitativ) begrænsning frem for en stofmæssig (kvalitativ) begrænsning. Et samlet handlingsreferat af romanen blokeres af, at der ikke er forbindelse mellem kapitlerne. De enkelte kapitler bliver abrupt brudt af, men spillet starter igen med de samme spillebrikker og et eller flere nye tableauer, som personerne spilles igennem.

I det første og det tredje kapitel i del 1 forsvinder linjerne ud over marginerne i stil med det konkretistiske trick med at lade bogstaverne falde ud over bogsiden, som Nielsen allerede har anvendt i debutsamlingen *at det at*. Herved bliver læseren gjort opmærksom på de rent fysiske rammer, som etableringen af en betydningsdannelse *rent fysisk* kræver (tryksvæerte på papir). Niels Ole Finnemann har betegnet denne meningssabotage som ”gnidninger i sprogforløbets etableringsfase” (Finnemann 1972: 61). ”Den sproglige motor” skal varmes op, hvorfor den afbrudte stil, der starter fra romanbegyndelsen på side 9, fortsætter indtil nederst på side 13, hvorefter sprogforløbet er etableret. Gnidningsfasen er dermed overstået og en

ubrudt syntaks følger i kapitlets sidste halvanden side og bogen ud.⁴³⁵

Spillebrikkerne er de samme romanen igennem, men der sker forskydninger i kraft af hvilket episk materiale og hvilken episk skabelon, der anvendes i systemet (de konkrete skabeloner vendes der tilbage til). Spillebrikkerne i romanen udgøres af tre personer: en mand, Alvard og en kvinde. Sidstnævntes gennemgående fysiske kendetegn er det lange røde hår og ditto farve kønsbehåring. Her er tale om et slags trekantsdrama eller snarere et spil, hvori disse tre personer indgår som altoverskyggende aktører. Personerne besidder (med ganske få undtagelser) ingen erindring om, hvad der er foregået tidligere i romanen. Der er tale om en altoverskyggende samtidighed.

Der eksisterer eksempelvis en række modsatrettede beskrivelser af Alvard:

“Alvard ser ud som alle andre, hvad han naturligvis også kan siges at være, et gummivæsen, et læderdyr, en plastictingest, under alle omstændigheder et væsen, der kan lade sig fylde med alt muligt, fordi det ønsker at være ligeglad med hvadsomhelst, en tynd fyr, en slap fyr, en fyr af lutter falske lemme, af løse ender og uopløselige knuder, uden retning og kvalitet, et navn, en tom ramme der transmitterer disse oversættelser hvis forlæg forlængst er forsvundet i det endeløse manuskript der til alle sider besmitter enhver form for hvidhed” (ibid., p. 24)

Alvards kunstighed og muterende karakter understreges i dette citat, hvilket kan siges at omfatte alle personerne i romanen. “Personerne [er udelukkende] bestemt af deres øjeblikkelige plads i teksten” som der står i originaludgavens bagsidetekst. Spillebrikkerne, mand, kvinde og Alvard, er derfor “tomme” og “flade”. De er ikke kendetegnet ved en psykologisk dybde. De psykologiske karakteristika, som måtte optræde, skyldes den pågældende teksts struktur, som de indgår i, der ergo vil være mistet, når spillet afbrydes. Disse personer (eller måske skulle man sige: disse positioner i teksten) opløser sig tilmed i hinanden, idet grammatikken snarere slører end præciserer hvem, der gør hvad, hvilket yderligere diskvalificerer enhver tanke om psykologisk dybde og mimetisk realisme. Spillebrikkerne indgår i romanens materiale, der i overvejende grad er lånt fra eller imiterer triviallitteraturen, men i det hele taget alle typer af *skrift*.

⁴³⁵ En anden forklaring kan være at dette første kapitel har været trykt før (i *tår* 8, 1968) i en version, der rent faktisk lader ordene falde ud over siden, hvorfor Nielsen har bibeholdt dette formelle træk, da han genbruger stykket i romanen. Det, der taler for denne såre pragmatiske grund er, at genbruget stopper lige præcis dér, hvor den ubrudte syntaks starter. Imidlertid indeholder tredje kapitel nogle få linjebrud (f.eks. ll. 24-25), hvorimod det mellemliggende kapitel 2 ikke indeholder nogen, hvorfor Finnemans teori om "gnidninger i sprogets etableringsfase" kun med et lille forbehold holder.

Et særlig træk ved romanen, der gennemsyrrer den og besværliggør læsningen af den, er de anvendte *pronominalglidninger*: Grammatikken slører hvem, der gør hvad, hvilket fremstår soleklart i følgende passus, der er et repræsentativt eksempel på pronominalglidningerne:

“og så den lille labre rødhårede dulle udstrakt med spredte lår og Alvard skrævede over hendes hovede med pikken mod hendes mund og ansigtet mod hendes luerøde venusbjerg, *og jeg bøjer mig ned som om han ville kysse hendes kusse* og Alvard så hendes bevægelige tunge der glider hen over min klitoris før den forsvandt op i hans gabende kusse way back in the nineties og hun rækker mig martinies (Nielsen 1970b: 128-129, min kursivering)

Alvard og pigen er blevet introduceret, men her optræder visse synsvinkelskift ved “jeg”, hvor der før blev talt om personerne som “Alvard” (han) og “hende”. Men alene sætningen “jeg bøjer mig ned som om han ville kysse hendes kusse” er en umulighed, idet der enten skal stå to gange “han” eller to gange “jeg”. “Jeg” (hvem?) bøjer sig i hvert fald ned, som om han (hvem? Alvard? den anden “han”?) ville kysse hendes kusse (som må referere til den rødhåredes kvindelige kønsorgan) og “Alvard så hendes bevægelige tunge, der glider hen over min klitoris”. Ergo må jeg’et være en kvinde (min klitoris), men så må der også være to kvinder til stede, hvorefter der står følgende: “før den [tungen] forsvandt op i hans gabende kusse”, hvorfor han (en anden “han”? Alvard?) bliver udstyret med en kusse. Det er muligt at udrede trådene ved at regulere pronominerne efter den handling, der beskrives,⁴³⁶ men en sådan rekonstruktion synes ikke at være intentionen, snarere et semiotisk *gruppeknald* hinsides enhver form for essentialisme. Intentionen er, på lige fod med andre af romanens ikke-mimetiske tricks, at pege på skriftsprogets fladhed (i det mindste sådan som det anvendes i denne roman). Pronominalglidningerne er et uhyre simpelt, men lige så uhyre effektivt middel til afsporingen af såvel skriftens mimetiske evner og følgende heraf læserens indlevelse i værket. Pronominalglidningerne er attituderelativismens dynamiske jeg-opfattelse forvandlet og radikaliseret til en manisk skizo-tekstur.⁴³⁷

⁴³⁶ Teksten kommer til at lyde sådan her (med det oprindelige pronomen i skarpe parenteser): “og så den lille labre rødhårede dulle udstrakt med spredte lår og Alvard skrævede over hendes hovede med pikken mod hendes mund og ansigtet mod hendes luerøde venusbjerg, og han [jeg] bøjer sig [mig] ned som om han ville kysse hendes kusse og hun [Alvard] så hans [hendes] bevægelige tunge der glider hen over hendes [min] klitoris før den forsvandt op i hendes [hans] gabende kusse way back in the nineties og hun rækker mig martinies”.

⁴³⁷ Tillige minder denne litterære teknik rent faktisk om de deixis-forstyrrelser som man kan finde hos skizofrene patienter (se Kromann 2002, hvor dette tema er udfoldet). Et eksempel herpå: I en samtale med en skizofren patient i Harly Sonne og Bent Rosenbaums bog *Det er et bånd, der taler* (1979) giver dette store problemer med kommunikationen, fordi patienten til stadighed forskydes mellem “jeg”, “De” og “de”. Især de sidste to pronominer

Spillereglerne er, som beskrevet ovenfor, overordnet set relativt få og enkle: En overordnet og rigid struktur af kvantitativ art, et gennemgående sæt personer (der, qua pronominalglidningerne, ikke udgør essentialistiske enheder) samt brugen af et antal genreskabeloner. Vanskelighederne ved at udpege et handlingsforløb skyldes en konsekvent sabotage af markørerne tid, sted og handling. Selve indholdssiden er (tilsyneladende) ikke fastlagt via spilleregler (som den f.eks. er i Torsten Ekboms *Spelmatriser för Operation Albatross* fra 1966), men indholdet forandrer sig afhængigt af hvilke genreskabeloner, der anvendes eller imiteres. Romanen besidder qua sin inkorporering af alskens slags tekster et kvantitativt struktureret kaos, men ikke en bevidst anvendt aleatorik. Handlingen udvikler sig ikke, den forskydes kun.

Romanen balancerer mellem hvad der tidligere i afhandlingen er blevet kaldt "system" (en på forhånd fastlagt struktur, der rigtigt strukturerer et givent materiale i et givent system) og "spilleregler" (en formmæssig afgrænsning af det enkelte værk, men ikke en streng styring). Romanen hælder klart til den blotte anvendelse af "spilleregler", idet romanen trods alt ikke kan sættes på formel. Alligevel besidder romanen en grad af system, der gør at den (i princippet) kunne fortsætte uendeligt. Man kunne forestille sig, at der blot bliver tilføjet nye elementer, nye skabeloner, hvorfor romanen lige så godt kunne være på 500 eller 5000 sider uden at dette ville forandre andet end tidsforbruget for læseren. Hvis man ser bort fra slutningen (del 3), så tilføjes der i grunden ikke noget væsentligt nyt efter første kapitel, ja, for at sætte det på spidsen, så sker der intet nyt efter de første ti linjer. I forhold til traditionelle læserforventninger (læserens indlevelse i værket) betyder det da også, at bogen forekommer svært kedelig, ja, men der er tale om en programmatisk kedsomhed, der ligger indlejret i romanens struktur.

Værket er i den forstand også en faktor i og af tid, hvilket demonstreres af, at romanen afsluttes med dateringen "1967-70". Man kunne vove den betragtning, at dateringsbrud med a-historiciteten skyldes det samtidige skift i Nielsens samlede optik (fra æstetisk aperspektivisme til marxisme), hvorfor markeringen af tilblivelsesperioden for "*Den mand der kalder sig Alvard*" bliver en tidsmæssig "undskyldning"/forklaring på romanens massive ekko fra en periode (sentresserne), som Nielsen omtrent samtidig med udgivelsen forlader. Værket er en

har patienten svært ved at få til at lade være med at glide ind i hinanden. Normalt ville det fremgå af samtalen om personen talte om sig selv (jeg) til en anden (De) eller om/til flere andre (de), men her strukturerer glidningen i pronominerne simpelthen den semantiske side.

faktor af/i tid: Dateringen markerer den tid, hvori værket blev skrevet (1967-70), men dateringen markerer også tidens begrænsning af tekstmassen. Sidstnævnte vil sige, at *"Den mand der kalder sig Alvard"* ikke er afsluttet, men derimod har en struktur og/eller en ambition, der gør at værket slet ikke lader sig afslutte, kun afbryde. Naturligvis har Nielsen "afsluttet" bogen, idet han afleverede manuskriptet til forlaget, men spørgsmålet er, som nævnt, om ikke romanen har en karakter, der gør, at den rent hypotetisk set lader sig udvide med et givent antal sider, uden at der er tale om andet end udmattelsesstrategi (i forhold til læseren), men ikke en væsentlig anderledes bog? Den principielle uafsluttelighed, der gør sig gældende i *"Den mand der kalder sig Alvard"*, markeres eksplicit af forfatterens bagsidetekst, der meddeler, at Alvard består af en "række kaotiske tekstudsnit, der nok begynder et sted, men aldrig ender".

Nielsen har selv konstrueret rammerne for denne roman, der dog samtidig dementierer tanken om det unikke, det autentiske og originale. I forhold til OuLiPos anvendelse af systemer, der blev nævnt i begyndelsen af dette kapitel, er der med *"Den mand der kalder sig Alvard"* ikke tale om, at systemet umiddelbart kan lånes eller eksperimentet gentages, idet systemet er bundet til det konkrete værk. Der er altså ikke tale om hverken en genopdagelse eller en revidering af ældre former som oulipianernes "L'Anoulipisme" eller en ny potentiel form som "Synthoulipisme". *"Den mand der kalder sig som Alvard"* er snarere en potentiel virkelighed (jfr. Nielsens bemærkning om romanen som en "virkeligheds-generator") end en "littérature potentielle", dvs. som en gentagelig struktur. *"Den mand der kalder sig Alvard"* synes dog samtidig at være en uvirkelighedsgenerator, der peger på romanens sprog som værende anti-mimetisk.

Tidligere i kapitlet blev der rejst tvivl om skønlitteraturens muligheder for at etablere en *ren* litteratur (undtagen i visse konkretistiske særtilfælde, der synes mere beslægtet med billedkunsten end med litteraturen). I *"Den mand der kalder sig Alvard"* opstår denne tilnærmelsesvis renhed dog som effekt af, hvad Max Ipsen præcist har kaldt en "overophedning" (Ipsen 2005c: 77) af sproget, frem for af den sproglige reduktion, som man finder i den konkrete poesi. Nielsen insisterer i udpræget grad på det episke, ved at der inkluderes stumper fra triviallitteraturen, hvor det episke element jo er fremtrædende, men inklusionen af stumper forvandler det episke til "eksempler på sprog".

"Den mand der kalder sig Alvard" ligger tilsyneladende meget langt væk fra Nielsens eget

og så godt som tømte bogobjekt *vedr. visse foreteelser/en hvidbog* (1967), et værk, som vil blive analyseret grundigt i kapitel 4. Alligevel er der tale om den samme afpersonaliserede poetik, men udført med forskellige midler, der søger så langt ud i hver sin ekstrem, at de alligevel mødes. Nielsen skriver i *'Nielsen' og den hvide verden*, at "summen af samtlige farver er hvid. Et stort fravær af farve. Sådan forholder det sig for mig også med verden. Den bliver hvid, hvis man adderer hele det spektrum, man har inddelt den i." (Nielsen 2006: 144). Et tilsvarende forhold gør sig gældende for "*Den mand der kalder sig Alvard*", idet summen af samtlige intertekstuelle referencer skaber dette knapt nok læselige værk, hvis flimrende sideordning af elementerne, skaber samme afpersonaliserede virkning som det næsten tomme bogobjekt.

Spørgsmålet er dog hvilken status del 3 i romanen har? Kapitlet er kort (halvanden side) og det består af korte hovedsætninger. Romanens hovedpersoner er de samme som i de to foregående dele. I Torben Brostrøms anmeldelse af romanen (*Information* d. 8. maj 1970) bliver denne finale fortolket som en "elementær tro på kærlighed, og vel at mærke en kærlighed, som er identitetsdannende: en udskillelse af det store forskelsløse virvar". Spørgsmålet er dog, om den forudgående læsning (og den kritik af sprogets mimetiske evne, der gentagne gange formuleres i romanen) ikke dementierer finalens tilsyneladende *happy end*? Her skal i stedet peges på, at der er tale om en art grundmateriale for romanen, hvorfra der så bliver genereret tekst af romanens store uvirkelighedsgenerator (de fleste af sætningerne i del 3 indgår således også i de to foregående dele). Sigende nok slutter romanen med ordene "En tom dødlignende ro./ Så er det, vi begynder at komme gående, min elskede og jeg" (p. 166) og scenen med kæresteparret, der kommer gående, indleder netop romanen. Det hele kan starte forfra.

Så meget for anvendelsen af systemerne. I resten af analysen vil fokus være på tre andre niveauer af afpersonaliseringen, nemlig parateksten og det approprierede materiale.

Romanens paratekst

Ikke hele parateksten, der (i det mindste potentielt) indbefatter et væld af aspekter, jfr. Genette (1987), har relevans for denne analyse. Relevant i dette tilfælde er 1) omslaget, 2) værkets titel, 3) det citat, der indleder værket og 4) genrebetegnelsen. Nielsens bøger fra 1960'erne er alle i udpræget grad konceptuelle helheder, hvilket også er tilfældet med "*Den mand der kalder sig Alvard*". Disse paratekstuelle aspekter udgør separate afpersonaliseringsstrategier.

Værkets forside består af et fotografi af en mennesketom gang, der bliver oplyst af neonrør monteret vertikalt på væggene. Fotografiets grå-blå skær skaber associationer til et fjernsyn eller et overvågningskamera.⁴³⁸ Det angives ikke, hvor fotografiet stammer fra. Den manglende kreditering, der er et gennemgående træk i romanen, skaber en manglende kontekstualisering, hvilket er med til at skabe en ustabil semantisk ramme, der skaber plads til læserens egne associationer i forbindelse med læsningen. Fotografiet kunne afbilde en tom fabrikshal, en sygehusgang eller en gang fra FN's hovedsæde i New York. De to sidstnævnte lokaliteter optræder i selve romanen, FN-bygningen figurerer ydermere på værkets bagside. I sekundærlitteraturen er der helt korrekt blevet peget på, at forsidebilledet er et fotografi af en installation af den amerikanske neonkunstner Dan Flavin.



III. 12. Forsiden af Hans-Jørgen Nielsens *"Den mand der kalder sig Alvard"* (1970)

En kunstner, som Nielsen også skriver om i *'Nielsen' og den hvide verden*. I min egen research har jeg fundet ud af at det drejer sig om udstillingen "Dan Flavin: alternating pink and gold", der blev vist på Museum of Contemporary Art, Chicago, 9. december 1967 – 14. januar 1967. Det konkrete fotografi, der er anvendt, er formentlig sakset fra kunstdidsskriftet *Art Forum* fra september 1968, hvor det optræder i Jack Burnham artikel "Systems aesthetics" (at dette virker plausibelt understreges af, at *Art Forum* jo netop er stedet, hvorfra de fleste amerikanske artikler om minimal art, der enten bliver trykt i *ta'* eller fungerer som en art diskussionsmateriale, stammer).⁴³⁹

⁴³⁸ Det grå-blå skær nævnes interessant nok i enkelte af anmeldelserne ved udgivelsen af bogen i 1970, men ikke nogetsteds i den sene reception, hvilket måske skyldes at omslaget med årene er falmet og mere og mere ligner et sort-hvidt fotografi.

⁴³⁹ Fotografiet findes desuden aftrykt hos Rorimer (2001: 231).

Valget af Flavin peger på et valgslægtskab og mere generelt på en forbindelse til den minimalistiske kunst i 1960'erne med dens forkærlighed for det industrielle tilvejebragte, det anti-gestiske og de rene, prunkløse former m.m. At fotografiet er mennesketomt, skyldes ikke kun det banale faktum, at fotografier af udstillinger sjældent viser gæsterne. Den manglende menneskelige tilstedeværelse øger desuden uklarheden om hvilken lokalitet, der er tale om. Tilstedeværelsen af et menneske ville herudover kontrastere menneskeopfattelsen i romanen, idet de 'personer', der optræder i *"Den mand der kalder sig Alvard"*, just er kendetegnet ved deres manglende essens, jævnfør pronominalglidningerne.

Den mennesketomme gang har forbindelse til udsagnet "I CAN SEE THE WHOLE ROOM AND THERE'S NOBODY IN IT". Udsagnet optræder i kapitæler flere gange i løbet af romanen. Ej heller dette udsagn bliver krediteret, men det er titlen på et maleri af Roy Lichtenstein fra 1961.⁴⁴⁰ I Lichtensteins maleri (et af hans tidligste tegneseriemalerier) ser man en mand skyde en lem til side, hvilket afslører et kulsort rum. Mandens udbrud i den forbindelse er maleriets titel. På forsiden til *"Den mand der kalder sig Alvard"* er der ingen mennesker og udsagnet "I CAN SEE THE WHOLE ROOM AND THERE'S NOBODY IN IT" står desforuden løsrevet. "I" betegner ikke en person (der kommer med udsagnet), men derimod en tom plads i teksten. Fælles for de to anvendelser af udsagnet er dog, at udsagnet er lånt andetsteds fra. Nielsen låner det fra Lichtenstein, der igen låner det fra William Overgards tegneserie om Steve Roper.⁴⁴¹ Et billede på billede på billede...

Bagsiden af omslaget udgøres af et fotografi af FN-bygningen set fra vandsiden. På bygningen projiceres bogstaverne "U" og "N" (United Nations) op med lys.⁴⁴² FN-bygningen, der optræder flere gange i romanen, betegner både et konkret sted på Manhattan, men tillige et ikke-sted, for så vidt at området *ikke* ligger i USA, men i sit eget, neutrale område, der er ejet af medlemsstaterne.⁴⁴³ Et ikke-sted, der ækvivalerer det sproglige ikke-sted i romanen.

⁴⁴⁰ Citatet har ikke tidligere været lokaliseret, heller ikke i Kromann (2002) og (2003). Hos Bukdahl (2001b) angives det fejlagtigt og i øvrigt uden henvisning, at udsagnet stammer fra John Cage. Udsagnet afslutter i øvrigt også *'Nielsen' og den hvide verden*. Den helt præcise titel på Lichtenstein-maleriet er i øvrigt: "I can see the whole room... and there's nobody in it".

⁴⁴¹ Boime (1968/1968: 156-157).

⁴⁴² Et bud, som jeg ikke har kunnet få verificeret, er at fotografiet stammer fra festligheder i forbindelse med Wallace Harrisons bygnings 25-års jubilæum i 1967, dvs. inden for den periode, hvor romanen bliver udfærdiget. Men det er næppe Dan Flavin, der står for lysprojektionerne, dertil er den for klodset.

⁴⁴³ Max Ipsen har i en analyse påpeget, at bagsidefotografiet "konstaterer faktummet "dette er FN-bygningen" (Ipsen 2005c: 80), dvs. et simpelt forhold mellem tegn og indhold, men dette er nok en forsimpning. Bygningen repræsenterer FN, men er ikke FN, på samme måde som bogstaverne "U" og "N" både kan fungere som forkortelse

På omslagets indersider finder man hhv. en mediterende asiatisk mand med elektroder monteret på hovedet og en anden mand, ligeledes asiatisk og mediterende, der bærer en iltmaske. Oprindelsen til disse fotografier er det ikke lykkedes at opspore, men anvendelsen af disse fotografier indikerer science fiction, maskiner, tankeafkodning.

I titlen *"Den mand der kalder sig Alvard"* ligger helt implicit en kritik af sprogets repræsentative funktion. Titlen antyder umiddelbart, at der er tale om en mand, der kalder sig Alvard, men formodentlig hedder noget andet.⁴⁴⁴ Om et egentligt maskespil kan man dog ikke tale, for så vidt som der ikke er en sidste maske, der kan rives fra personens, dvs. Alvards, ansigt. Alvard er en tom funktion i teksten, en funktion, der styres af konteksten. I en analyse af *"Den mand der kalder sig Alvard"* har Lasse Horne Kjældgaard hævdet, at "egennavne ikke i første omgang betyder noget – der svarer ingen betydning til tegnet Alvard" (Kjældgaard 2004: 295), hvilket faktisk ikke er korrekt i dette tilfælde: Det er ikke rigtigt at manden, som Kjældgaard påstår, lige så godt kunne have kaldt sig alt andet end Alvard. Jo, det kunne han, men derved ville man gå glip af en væsentlig pointe, en pointe, der ligger implicit i navnet. Allerede Niels Ole Finnemann påpegede nemlig i 1972 med støtte i *Danske Navne* (1937), at "Alvard" etymologisk betyder "vogter, helhed, alhed" og som navn altså netop [er] totaliserende uafgrænselig" (Finnemann 1972: 62). Alvard er en uafgrænselig størrelse, potentielt alt, dvs. konkret: ingenting. Tegnet "Alvard" peger således på tegnet "Alvards" ustabile eller variable betydning.

Som titel har *"Den mand der kalder sig Alvard"* en oplagt affinitet til to andre Nielsen-titler, nemlig *'Nielsen' og den hvide verden* og *'output'*. I essaysamlingens titel markerer anførselstegnene den manglende kobling mellem tegnet 'Nielsen' og den empiriske Nielsen. Herudover har anførselstegnene i *'Nielsen'* en attituderelativistisk funktion, dvs. som relativering af forestillingen om et essentielt 'jeg' til fordel for rollespektret.

For *'output's* vedkommende betegner anførselstegnene en forstærkelse af den relativering og afmytologisering af forfatterfiguren, der allerede ligger i anvendelsen af et udtryk som "output". Et udtryk, der er lånt fra et ikke-litterært domæne, idet dette ord i 1960'erne

for "United Nations", men også er to separate bogstaver projiceret på en flade, en effekt, der principielt ikke har en 100% stabil betydning.

⁴⁴⁴ Dette er i hvert fald tilfældet på dansk, engelsk og tysk, hvorimod situationen er en anden på fransk, hvor "je m'appelle Alvard" og "l'homme qui s'appelle Alvard" jo ikke implicerer nogen maskepi.

anvendes inden for informationsteknologien, den generative grammatik, kybernetikken m.m. Digtsamlingen er det konkrete 'output' af at et sprogmateriale er blevet struktureret ud fra et givent system. I "*Den mand der kalder sig Alvard*" markerer de citationstegn, der er helt usædvanlige for en romantitel, ikke kun, at der er tale om en ustabil og forskydelig figur i teksten, men tværtom at der er tale om en intertekst i teksten, dvs. et citat, der – dette viser sig hurtigt – er løsrevet fra sit ophav og kun eksisterer på skriftens referenceløse betingelser.⁴⁴⁵

"*Den mand der kalder sig Alvard*" bærer lig Nielsens andre udgivelser fra 1960'erne (og i vidt omfang i hele Nielsens forfatterskab) en neologistisk genrebetegnelse, for dette værks vedkommende er det "fiktionsstykke". Her fortsætter Nielsen en anvendelse af ordet "stykker", der kunne være lånt fra musikkens "pieces" og indikerer en tværæstetisk ambition.⁴⁴⁶ Betegnelsen "fiktionsstykke" optræder allerede i det første publicerede forarbejde, nemlig "*Den mand der kalder sig dr. Alvard/fiktionsstykke*" i *ta'* nr. 8, 1968. Ordet "fiktionsstykke" indikerer en fiktion, der allerede i genrebetegnelsen peger på sig selv som fiktion frem for den traditionelle roman, der godt nok er fiktion, men som i kraft af sine mimetiske bestræbelser prøver på at få læseren til at indleve sig i handlingsforløbet og personernes følelsesliv og dermed ophæve fiktiviteten ved fiktionen. "Fiktionsstykke" peger på den sproglige konstruktion, hvorimod den mere nøgterne betegnelse "roman" så at sige skjuler den. Forarbejdet fra *ta'* 8 genoptrykkes i Erik Thygesens antologi *Prosa* (1970), dog uden dokortitlen. Interessant nok betegnes stykket i *Prosa* ikke kun som et "fiktionsstykke", men også som "materialer". "Materialer" udgør ligeledes et lån fra en ikke-litterær kunstart, nemlig billedkunsten, hvor rubriceringer som "blandede materialer" om billedkunstens anvendte materialer, er almindelig.

⁴⁴⁵ Endelig bør man knytte en bemærkning til indledningscitateret: "... og samtidig kan man vise den spalte, hvorigennem man bliver i stand til at skimte, men endnu ikke benævne, skæret af det, der ligger hinsides aflukket". Citatet stammer fra Jacques Derridas *De la Grammatologie*, der udkommer på dansk samme år som Nielsens roman. Nielsen anmelder sammen med Peter Madsen den oversatte danske version af *De la Grammatologie* i *Information* d. 19. marts 1971 under overskriften "Talens lov & skriftens oprør". Kjældgaard, der har forsøgt at læse "*Den mand der kalder sig Alvard*" i forlængelse af Derrida: "Hinsides den vestlige nærværsmetafysik, som igennem flere tusind år har prioriteret det talte ord over skriften, intentionen over ytringen, nærværet over fraværet. Der er disse hierarkiske forestillingsmønstre, som udgør "aflukket". De spærrer os inde i nogle forestillingsmønstre, som man kun kan modarbejde indefra ved at vise, hvor og hvordan de begrænser os. Det er blandt andet dette modarbejde, som har fået navn af dekonstruktion" (Kjældgaard 2004: 294). Jeg tror dog at man skal være forsigtig med, som Kjældgaard, at reducere "*Den mand der kalder sig Alvard*" til (det ellers bredt favnende) dekonstruktion, idet Derrida-citatet jo blot er et af mange citater, om end prominent placeret og et typisk eksempel på Nielsens reaktualisering af sit materiale. Men der er ikke tale om et enten-eller. Kjældgaard ser i sin ellers glimrende analyse helt bort fra værkets tilhørsforhold til den danske tresseravantgarde, hvilket gør analysen noget amputeret.

⁴⁴⁶ "dobbelte essays & andre stykker" (*Konstateringer*, 1966), "nye stykker" ('output'), "fantasistykker" (fra *fra luften i munden*, 1968), *Jordarbejder og andre stykker* (1971), *Verdens/billeder. Udvalgte stykker* (1972).

"Materialer" betyder ifølge *Gyldendals Fremmedordbog* "råstof el. ting til fremstilling af noget; ubearbejdet litterært el. videnskabeligt stof". Ved denne anvendelse peges der på romanens sprog- og romanpoetik, nemlig sproget som noget, der ikke er særegent og unikt for den enkelte sprogbruger, men et fælles reservoir af ord og formuleringer. Et materiale, der kan approprieres og genanvendes i sin "rå" form, hvilket indikerer en afpersonalisering og afmytologisering af den traditionelle forfatterfigur.

Betegnelsen "fiktionsstykke" peger først og fremmest på romanens anti-mimetiske og metasproglige karakter, men udsiger derimod intet om den sideordning og delvise blanding af genrer fra den høje og lave litteratur, der i praksis også er tale om. At anvende en betegnelse som "fiktionsstykke" bliver måske snarere et forsøg på at præcisere *hvilken type* roman, der er tale om, idet "*Den mand der kalder sig Alvard*" jo med god ret kan betegnes som netop en roman.⁴⁴⁷ Med anvendelsen af alternative genrebetegnelser, hvilket er et gennemgående træk i Nielsens værker, antydes det, at det enkelte "værk" på sæt og vis udgør sin egen genre qua det specifikke værks bearbejdning og transformering af tidligere tekster.

De mange triviallitterære lån giver desuden genrebetegnelsen "fiktionsstykke" en ekstra dimension: Genrebetegnelsen burde måske have været "fiktionsstykker", dvs. stykker af forskellige typer fiktion. Romanen er så at sige "stykket sammen", altså en bunke af approprieret materiale. Omvendt sker der en genremæssig homogenisering i romanen, der betyder, at de respektive genremarkører eksisterer sideordnet i teksten, men at disse er underordnet romanens helt overordnede struktur. En genres system er kun et subsystem i romanen "*Den mand der kalder sig Alvard*"s overordnede system.

I romanen anvendes en lang række genretræk, der er lånt fra genrer af overvejende triviallitterær art. Der er ikke som i James Joyces *Ulysses* (1922) eller Raymond Queneaus *Exercices de style* (1947) tale om, at hvert kapitel eller hver tekst udgør en specifik udforskning af en given genre eller stilart, men om at flere genrer optræder i samme kapitel. Ofte vil der være en dominans af en enkelt genre, der dog undermineres af de forskelligartede diskurser, der samtidig optræder i det enkelte kapitel.

I "*Den mand der kalder sig Alvard*" finder man lån fra kærlighedsromanen, science fiction,

⁴⁴⁷ Ved genudgivelsen af bogen i 1982 erstattes genrebetegnelsen "fiktionsstykke" med "roman".

den pornografiske roman, kriminalhistorien, krigsromanen, vampyrhistorien, spiondramaet og, uden for romanens felt, tegneserien. Tegneserien (og –filmen) optræder f.eks. i form af genrens onomaepoetiske udråb som ”jubadubaduuuuuu” (p. 55, figuren Freds glædesbrøl i tegneserien *The Flintstones*), ”uiiiiiiii” (p. 56), ”tooooo freaking much, heeeeeewack” (p. 57) og ”jaaaaaaaaa” (p. 57). Et sted refereres der ligefrem til ”Alvard, Skrækkelige Alvard, superskurk i den biopsykiske tegneserie”. På siderne 63-68 finder man hele tretten referencer til denne ”skrækkelige Alvard”, der tydeligvis låner sit navn fra Hans Qvists tegneserie ”Skrækkelige Olfert”.⁴⁴⁸

I kap. 3, 1. del (pp. 24-31), hvor der lånes materiale fra krigsromanen, anvendes derimod en række markører, der skitserer dette ”så velkendte nazi-landskab” (p. 25), som der står. Men dette landskab er ikke præcist forankret: En pigestemme læser op fra et dokument, og det forlyder at ”deltagernes navne samt detaljerede oplysninger om særlige krav skulle være hans sekretær i hænde senest den tiende december, årstallet var 1944 og skriften var [i] vildrede med tid og sted”(p. 27). Andre markører er ”kommandosektionen” (p. 29), koncentrationslejrene Dachau, Mauthausen, Treblinka, Sobibor, Maidanek og Ravensbrück (p. 30) samt ”Det tredie Riges rituelle menneskeslagtere” (p. 33), der optræder i romanens fjerde kapitel. Markørerne angiver rammerne for det givne tableau, men skriften er i vildrede med tid og sted. Fiktionen, opstillet qua disse få genremarkører, disse materialer, gennemhulles af andre og parallelt eksisterende sproglige diskurser.

Generelt kan man sige, at Nielsen ikke låner og opstiller *hele* tableauer fra en given genre, men derimod kun nogle få, men væsentlige markører, der bliver den styrende ramme for den trekantsrelation mellem romanens tre personbrikker, der findes bogen igennem.

”*Den mand der kalder sig Alvard*” kan betragtes som et forsøg på at overskride grænsen eller måske bedre: at praktisere gentagne grænseoverskridelser mellem høj- og lavlitteraturen, hvilket er helt i tråd med tresseravantgardens erklærede dagsorden, jfr. lederen til *ta’ 1*, 1967. Men denne gentagne overskridelse sker interessant nok i et værk, der må betegnes som et udpræget højliterært værk. Nielsens appropriering af triviallitterære genreskabeloner og genremarkører skaber langt fra et triviallitterært værk. Obstruktionen af genrekonventionerne,

⁴⁴⁸ Skrækkelige Olfert går som tegneserie i perioden 1958-72 i *Hjemmet* (!). I 1966 bliver tegnefilmen *Skrækkelige Olfert og søde Josefine* udsendt. En film, der bliver vist på tv.

de non-essentielle personer, undermineringen af enhver tendens til plot og mimetisk realisme negerer ligefrem triviallitteraturens konventioner og skræmmer formodentlig de brede læsende masser helt væk.

Romanens sprogmateriale

Nielsens approprieringsteknik er betydelig mere ekstrem i hans eksperimentalromaner *Dilettariatets Proktatur* og *"Den mand der kalder sig Alvard"* end i essaysamlingen *'Nielsen' og den hvide verden*. I essaysamlingen, som vi så i kapitel 1, er det ældre Nielsen-tekster, der omarbejdes ud fra et eksplicit ønske om at reaktualisere materialet. Nielsen vil ikke være kustode for sit eget værk og historisere sit materiale ved at udgive det *wie es eigentlich gewesen ist*.

Dilettariatets Proktatur består (jfr. kapitel 2), hvis man ser bort fra ganske få tilføjelser, af approprierede citater fra dadaskrifter – både fra de oprindelige dadaistiske tidsskrifter og fra dadaisternes egne erindringsbøger, der bliver udgivet i 1950'erne og 1960'erne. I *"Den mand der kalder sig Alvard"* har Nielsen både approprieret materiale fra sit eget forfatterskab og fra andre, ligeledes finlitterære kilder. Hertil kommer et omfattende materiale fra svært opsporlig *pulp fiction*, dvs. en større mængde af triviallitteratur. Mængden af approprieret litteratur betyder, at *"Den mand der kalder sig Alvard"* lige så vel kunne have været placeret som et analyseobjekt i kapitlet om appropriering, men der er selvsagt ikke tale om et enten-eller, men om et både-og, for så vidt som det er de færreste værker, hvis overhovedet nogen, der bliver skrevet som en rendyrkelse af en enkelt strategi.

I min specialeafhandling (Kromann 2002) og i min artikel "Et slag for et overset monster. Hans-Jørgen Nielsens *"Den mand der kalder sig Alvard"*" i *Kritik* nr. 164, 2003, er Nielsens appropriering af et større, fremmed sprogmateriale blevet dokumenteret. Her vil jeg blot nøjes med ganske kort at resumere og rubricere disse lån og tilføje en opdagelse fra Ipsen (2005c).

Approprierede stykker lader sig (lig musikken, men modsat billedkunsten) let skjule, idet fraværet af citationstegn og skriftens homogeniserende karakter, gør det umiddelbart vanskeligt at opdage lånene. Approprieringen foregår i romanen på følgende fem niveauer: 1) Navne, 2) Udsagn (i kapitæler), 3) Citater (umarkerede fra egne eller andres værker), 4) Genreskabeloner, 5) Parafraser og ekfraser.

Kategorien "Navne" indbefatter en mindre gruppe navne, f.eks. den genkommende rocksanger "Buddy Holly". Disse "navne" udgør ret beset ikke et tekstuel lån, men en reference til en ekstra-tekstuel (f.eks. Buddy Holly) eller tekstuel (Skrækkelige Olfert) virkelighed, men i og med at disse referencer optræder uafhængigt af fiktionens kontekst, skal der her argumenteres for at der er tale om et sprogligt *materiale*, der bliver approprieret, et materiale, der på én gang refererer til Buddy Holly og samtidig skærer forbindelsen over til den virkelige "Buddy Holly".⁴⁴⁹ Visuelt set er bogstavkombinationen "Buddy Holly" jo i øvrigt ganske smuk, idet navnets to dele har samme antal og rækkefølge af hhv. vokaler og konsonanter, parret "dd" bliver til "ll" og begge steder afsluttes med "y".

"Udsagnene" udgøres af en række forskelligartede udsagn på dansk, tysk og engelsk, der står trykt i kapitæler og optræder i de fleste af romanens kapitler.⁴⁵⁰ Ofte besidder disse udsagn poetikalske kvaliteter, f.eks. ordet "vroooooommm", et onomatopoietikon, der refererer til den genkommende beskrivelse af romanen som en "syntaksautostrada" – i en vis forstand er det sproget, der gasser eller gasses op. De endeløse uafsluttede syntaksautostradaer i alle tænkelige retninger.⁴⁵¹ Kun visse af de ukrediterede udsagn er blevet lokaliseret: f.eks. "White Out" (den

⁴⁴⁹ Buddy Holly er den eneste tilbagevendende figur fra et figurkabinet bestående af bl.a. balletdanseren (der blev gal) Vaslav Formich Nijinski, maleren Salvador Dali, forfatterne de Sade og forfatteren William S. Burroughs, idet Buddy Holly optræder 10-15 gange i løbet af romanen i alle tre dele. Umiddelbart kan man undre sig over at det, romanens kompleksitet og sværhedsgrad taget i betragtning, netop er Buddy Holly, der dukker op – et af den tidlige rock & rolls store navne, frem for et navn fra den samtidige, eksperimenterende rockmusik. Buddy Holly (og dennes sang "Peggy Sue") beskrives da også som "kværende" (p. 33), "støvet" (p. 89) og som "Buddy Holly-muzak" (p. 143). Men lighederne er skam tilstede: Buddy Hollys "Peggy Sue" er en up-tempo kærlighedssang, men kun Hollys hikkende/stammende "'ue-ue-ue" og navnet "Peggy Sue" indgår i romanen. Selvom temaet er kærlighed, så er sangen blottet for sentimentalitet: "Holly's style consistently avoids sustained notes, this constitutes a refusal of traditional sentimentality" (Brady & Tode 2000: 205). Både sangens dynamik og Hollys manglende holden-tonen afspejles i romanens pulserende skriftstrøm. Personen "Peggy Sue" er desuden ikke beskrevet i sangteksten, der i den forstand er selvreferentiel, idet fokus er forskudt fra det fraværende kærlighedsobjekt til "the feelings of absence in the singer-subject" (ibid., p. 207) og i sin repeterende struktur nærmer sig en ren, indholdstom form. Her er det atter Nielsens fascination af det glatte, det flade, der gør sig gældende ("Buddy Hollys uafledelig kværende Peggy Sue-ue ue-ue-ue" (p. 33) – man begynder at tvivle på Peggy Sues eksistens). Dette kulminerer hen imod romanens slutning hvor "en million Buddy Holly'er sang Peggy Sue i en uendelig multiplikation" (p. 143).

⁴⁵⁰ Udsagnene i kapitæler udgøres af følgende gruppe: VROOOOOOMMM, WHITE OUT, UD MED SPROGET, TIL MØDELOKALET, ZUTRITT VERBOTEN, OPERATION HVID, DISC JOCKEY OF THE WORLD, DER ER IKKE NOGET NYT AT FORTÆLLE, DET KAN IKKE LADE SIG GØRE, INGEN COPYRIGHT MERE, DER ER INGEN HEMMELIGHEDER, 'CONTROLLED ENVIRONMENT', I CAN SEE THE WHOLE ROOM AND THERE'S NOBODY IN IT, JEG ELSKER DIG, DER SKAL ET HELT NYT HUS TIL, JEG FORDRIVER TIDEN, LIVET OM SÅ JEG SKULLE DØ AF DET, SPELLING OUT THE WORLD.

⁴⁵¹ Interessant nok refererer Bjarne Sandstrøm i en artikel til en litteraturstuderende, Jesper Jørgensen, der i *Studentenbladet* "vakte opsigt" med sit digt "En Harley": "Titlen var hele digtets indhold: ordet Harley trukket ud i et brøl af bogstaver, repeteret i vekslende størrelse, som lydsporet fra en Harley Davidson, som starter, gasses op og forsvinder i horisonten i et skingert udtrukket y's spidse hyl" (Sandstrøm 2001: 31). Et eksempel på tidlig konkretpoesi (Sandstrøm angiver desværre ikke årstal, men "En Harley" synes at ligge før *at det at*) og måske en

svenske kunstner Åke Hodell), "I can see the whole room..." (den amerikanske popmaler Roy Lichtenstein) og "Livet om så jeg skulle dø af det" (den svenske forfatter Erik Beckmann, fra *Hertigens kartonger*, 1965). Visse af udsagnene er ordinære stumper fra hverdagslivets redundante sprogbrug, f.eks. "Det lader sig ikke gøre", hvilket selvsagt umuliggør lokaliseringen, andre som f.eks. "disc jockey of the world" er enten lån, der ikke er blevet lokaliserede (endnu) eller Nielsens egen tilføjelse. Et udsagn som "Ingen copyright mere" stammer næppe fra Kirkeby, men passer fint i approprieringskonteksten, jfr. kap. 2. Andre udsagn i kapitæler som "OPERATION HVID" betegner både skriftens 'invadering' af det hvide ark og en reference til "Operation Weiss", der var betegnelsen for en tysk modoffensiv i januar-februar 1943 mod Sarajevos partisaner. Man skal måske ikke gøre for meget ud af koblingen mellem "Operation Hvid" og "Operation Weiss", der dog har forbindelse til de referencer til 2. Verdenskrig, der befinder sig i romanen. Dette lån er derimod signifikant for udsagnene i kapitæler, idet disse udsagn besidder en tilstrækkelig grad af åbenhed til at indgå og, ikke mindst, *forskydes* i romanens samlede betydningsproduktion.

"Citaterne" udgøres af kortere eller længere citater fra Nielsens eget værk. Nielsens genbrug af egne, tidligere digte og tekster består af to lån fra *at det at* (1965). Det drejer sig om stykkerne "labyrintisk landskab/passage" og "stokastisk prosa". Både den første teksts metaskrift i kancelli-stil og den andens maskinelt genererede gentagelser optræder uforkortet, men med erstatning af visse ord, således at teksterne passer til den nye kontekst.⁴⁵² At just disse stykker approprieres skyldes formodentlig at hhv. det metapoetiske og sideordningen udgør to centrale væsenstræk ved Nielsens roman. Herudover optræder to længere approprierede stykker af hhv. Michel Foucault og Robert Smithson. Nielsens har approprieret knap 400 ord fra

inspiration for Nielsen? Beslægtede er Jørgensens Harley og Nielsens onomatopoietikon i hvert fald – trods forskelle på syntaktisk plan.

⁴⁵² *at det at*: "vejen er hvid vejen er klar er solen sprød fuglene er nøgne træerne er kølige træerne er lysende vandet er sprødt og lysende er fuglene klare men lysende horisonten er nøgen men kølig (upagineret)". *Den mand der kalder sig Alvard*: "vejen er hvid, og vejen er klar, og er solen varm, og kroppene nøgne, og martinierne er kølige, og martinierne er lysende, og ørkenen er varm og lysende, og er kroppene klare men lysende, og horisonten er nøgen men kølig (p. 158). Mellemmrummene i "stokastisk prosa" er blevet fjernet, sætningsstumperne er blevet forbundet med "og" og adskilt via kommaer. Substantiverne i den oprindelige tekst er blevet erstattet med nogle nye: "sprød" i "stokastisk prosa" er blevet erstattet med "varm", "fuglene" med "kroppene", "træerne" med "martinierne", "vandet" med "ørkenen", "klar" med "nøgen". Substantiverne "vejen", "solen" og "horisonten" forbliver uændrede. Erstatningsreglen brydes kun et enkelt sted i ll. 25-26 på side 159 i romanen, hvor "fuglene" bliver erstattet med "martinier" og "kroppene" med "træer". Lånene fra "labyrintisk landskab/passage" optræder pp. 87-88.

Foucaults essay "La pensée du dehors" (da. "Tænkningen af det udenfor").⁴⁵³ Essayet, der behandler den indflydelsesrige litteraturteoretiker og forfatter Maurice Blanchots litteraturfilosofi og episke værk, blev trykt i tidsskriftet *Critique* i 1966, men oversat i det svenske tidsskrift *komma* i 1968.⁴⁵⁴ Nielsen sakser store dele af indledningen, der, fordelt over seks stykker, er flettet ind på siderne 32-37.⁴⁵⁵ Interessant nok optræder dette lån, hvilket ingen tidligere har påpeget, i stykket "Alvard træder udenfor" i *ta' BOX* nr. 1, 1969. Allerede i titlens "udenfor" finder man en reference til ophavets "dehors". Nielsens har dog i forarbejdet ikke forsøgt at integrere teksten i ét sammenhængende stykke, men lader Alvard på forskellig infantil vis profanere den virtuose, højpendede og abstrakte *écriture* fra Foucaults hånd. Anderledes med anvendelsen i romanen, hvor Foucaults sprog tone overtages uden at den undermineres med ironi. Et andet ekstensivt lån i "*Den mand der kalder sig Alvard*" er den amerikanske minimalist Robert Smithsons essay "Entropi og den nye skulptur", der bliver trykt i *ta'* nr. 4, 1967, se Ipsen (2005c), hvor det dokumenteres, at en række formuleringer og ord fra essayet genbruges.

"Skabelonerne" omfatter en række lån fra triviallitteraturen: kærlighedsromanen, science fiction, den pornografiske roman, kriminalhistorien, krigsromanen, vampyrhistorien, spiondramaet og tegneserien. Anvendelsen af en term som "(genre)skabeloner" dækker over Nielsens forsøg på at skrive forskellige typer triviallitteratur og approprieringen af passager fra disse typer triviallitteratur. Påvisningen af approprieringen besværliggøres dog af, at der er tale om ikke-kanoniseret litteratur fra et umådeligt stort triviallitterært arkiv som kun tilfældigheden (eller en evt. udforskning af Nielsens private bibliotek) ville kunne afsløre. Hvornår der er tale om imitation af en stil og hvornår der er tale om reelle lån kan således være svært at afgøre. I realiteten betyder det mindre her, da triviallitteraturens anvendelse af skabeloner, klicheer, flade personer netop peger på en ensartethed. Andre skabeloner kunne lige så godt være blevet valgt, uden at dette ville have forandret teksten i nævneværdig grad, hvilket *ikke* er tilfældet med Foucault og Smithson grundet deres særegne stil, om end deres stil alligevel uproblematisk kan indføres i Nielsens roman, fordi romanen er så heterogen, som den er og denne særegne stil

⁴⁵³ På dansk er essayet mig bekendt blevet oversat og trykt første gang i *Foucaults masker* (1995).

⁴⁵⁴ Michel Foucault: "La pensée du dehors", *Critique*, nr. 229, 1966, pp. 523-546 og "Tanken på det som är utanför" i tidsskriftet *komma* 1968, nr. 1 & 3, hhv. pp. 24-31 og 9-15.

⁴⁵⁵ For en fuldstændig dokumentation, se appendiks i Kromann (2002).

kan lettere lokaliseres.

"Parafrasen" og "ekfrasen" anvendes i mindre grad. Mht. parafrasen kan man nævne at der i romanen f.eks. refereres til en specifik passage i den erotiske roman *O's historie* (skrevet af Pauline Réage, udgivet på dansk i 1968). I forhold til ekfrasen, skal blot henvises til førnævnte artikel af Ipsen, hvori han påviser en ekfrase af tre malerier af Caspar David Friedrich, omend maleriernes relation til resten af romanen ikke er af poetisk art, men blot et eksempelmateriale blandt meget andet.

De seneste års forskning har (eller burde i det mindste have) ændret synet på romanen, for jo flere af de ukrediterede stykker, der opdages, jo mere fremstår romanen som denne vældige stereofoni af forskelligartede stemmer. En naiv læsning lader sig ikke længere foretage, hvilket ikke for alvor var tilfældet før 2001. At forsøge at lokalisere de oprindelige tekststykker skal ikke forveksles med en led efter en oprindelig mening, men tværtimod pege på det forhold, at teksten Roland Barthes er et *déjà-lu*, det-allerede-læste, en manglende oprindelighed enten i form af bevidste eller ubevidste lån eller bare i form af den genrebevidsthed, der driver teksten frem.

Stykkerne i "*Den mand der kalder sig Alvard*" kommer netop forskellige steder fra, og lokaliseringen af disse kan pege på valgslægtskaber, men ikke kun. Lånene er tilpasset den nye sammenhæng, men deres forskellighed er bibeholdt. Tekstens overordnede heterogenitet bliver samlet set en slags heterogen homogenitet, hvorfor læserne formodentlig læser hen over lånene. For nu at citere Roland Barthes' "*Fra Værk til Tekst*" (der i det skjulte citerer Kristeva (der igen citerer Bakhtin)): "[Teksten] er gennemvævet af citater, referencer og ekkoer: tidligere eller samtidige kulturelle sprog [...] som løber igennem den fra ende til anden i en vældig stereofoni." (Barthes 2004: 263). En vældig stereofoni af citater, referencer, ekkoer – det forekommer at være en temmelig præcis beskrivelse af Nielsens roman "*Den mand der kalder sig Alvard*". Det er, som også Ipsen påpeger, problematisk at udpege noget som dét væsentligste "i en nivelleret, aperspektivisk tekst som *Alvard*".⁴⁵⁶

Der foregår til stadighed en kamp om tekstens mening (jfr. Grubel 2000). Citatet, også det

⁴⁵⁶ Udsagnet falder som et korrektiv til Kromann (2002) og (2003), hvor lånet fra Foucault just udpeges som dét væsentligste. Ipsen har helt ret i, at det ikke er muligt at pege på dét væsentligste i en aperspektivisk tekst som denne ikke. Min tidligere indtagne position kan måske forklares med at Foucault-lånet i Kromann (2002) og (2003) på det tidspunkt var det hidtil eneste kvantitativt betydningsfulde, der var blevet lokaliseret.

ukrediterede, er en anomali (jfr. Riffaterre 1978 og 1979). "*Den mand der kalder sig Alvard*" er fyldt med anomalier, idet den hele tiden forskydes både stilistisk og genremæssigt. Teknisk set overtræder Nielsen ophavsretten, idet lånene er ukrediterede og Nielsen smykker sig med lånte, ja stjalne fjer. Spørgsmålet er bare om man kan tale om Nielsen, ja endog 'Nielsen' for så vidt at der her er tale om et angreb på forfatterfiguren som original og en generel afmytologisering af forfatterfunktionen. Nielsen påtager sig ingen arkiv- eller forskerrolle som i *Dilettariatets Proktatur*, snarere rollen som sammenstykker af fiktion. Romanens gennemgående stil er mangel på stil, hvilket, med Foucaults "Hvad er en forfatter?" in mente, peger på forfatterens manglende "enhed", jfr. stilistisk enhed som et af de anvendelige parametre ift. et forfatterskab. Men her kan man måske tale om en stilistisk enhed i form af heterogeniteten.

Samlet udgør "*Den mand der kalder sig Alvard*" altså et aperspektivisk værk, der effektivt blokerer ethvert tilløb til stabil narration (tid, sted, hovedpersoner), til mimesis og stilistisk enhed. Et afpersonaliseret værk, hvis sprogmateriale er struktureret af nogle rigide ydre rammer, der determinerer længden af det enkelte kapitel.

I værkets umiddelbare reception er det tankevækkende, men ikke forunderligt, at romanens hårdeste kritiker på sæt og vis er forfatteren selv og ikke dagbladsanmelderne. På samme måde som Hans-Jørgen Nielsen forsyner '*Nielsen*' og *den hvide verden* (1968) med et forord og et efterskrift, der på forskellig vis markerer en afstandtagen fra eller i hvert fald en videreudvikling fra essaysamlingen (se kapitel 1), så er der en bemærkelsesværdig afstandtagen fra romanen fra forfatteren selv kun nogle få måneder efter udgivelsen. I artiklen "'Attituderelativisme': En papirtiger på vejen til den rigtige tiger!" (*Hvedekorn* nr. 3, 1970) der, som analyseret i kapitel 1, udgør Nielsens afvikling af attituderelativismen, kritiserer Nielsen romanen på følgende vis:

"Mellem mine essays i '*Nielsen*' og *den hvide verden* og romanen "*Den mand der kalder sig Alvard*" har problematikken ligesom drejet sig 180 grader. Hvad der før syntes at fremtræde som muligheder for frihed her og nu, fremtræder i bogen om Alvard som en slags camoufleret fangenskab i et altgennemtrængende system. En slags socialt determineret Alnatur, der kun kan ændres på een måde: Ved revolutionær forandring af hele samfundssystemet." (Nielsen 2006: 287)

"*Den mand der kalder sig Alvard*" bliver påbegyndt i 1967, hvor det, der (som Nielsen skriver) har fremtrådt som "muligheder for frihed" (det aperspektiviske, rollespektret etc.) nu bliver set

som en begrænsning.⁴⁵⁷ I 1982 betegner Nielsen romanen som "mit samlede monument over 60'erne". Den var "et forsøg på at lave en tour de force og slubre det hele op" og repræsenterede en "bagudvendt" bevidsthed", der driver "den udviklingsproces der foregik i de første bøger og i "Nielsen"-bogen, ud til et point of no return" (Skyum-Nielsen 1982: 292).

*

I kapitlet blev det demonstreret hvordan systemer og spilleregler bliver anvendt som afpersonaliseringsstrategier af den danske tresseravantgarde. Ikke kun inden for litteraturen, men også inden for musikken og billedkunsten. En udvikling, der sker både i Danmark, men også internationalt. Der blev kapitlet rejst en kritik af termen "systemdigtning" som periodeterm i dansk litteraturhistorie og det blev vist, hvordan den danske debat i 1967-1971 om systemer og spilleregler bevæger sig fra et tværkunstnerisk udgangspunkt, hvor systemerne og spillereglerne er tæt knyttet sammen med afpersonaliseringen, til et mere begrænset litterært, hvor afpersonaliseringselementet kun indgår som en af mange muligheder.

"Systemer" og "spilleregler" anvendes i afhandlingen ikke som periodebetegnelse eller som betegnelse for en selvstændig kunstnerisk retning. Termene "systemer" og "spilleregler" betegner derimod blot én af tresseravantgardens strategier, der anvendes i forsøget på at skabe en afpersonaliseret litteratur og kunst. I kapitlet blev der etableret en tentativ skelnen mellem "systemer" på den ene side og "spilleregler" på den anden, idet "systemerne" betegner mere rigide strukturer, der efter endt "programmering" begrænser kunstnerens/forfatterens påvirkning af slutresultatet i forhold til "spillereglerne", der udgør mere fleksible tekstlige variabler.

I kapitlet blev den såkaldte datamaskinepoesi analyseret, idet datamaskinen betegner et vigtigt hjælpemiddel til at skabe en afpersonaliseret litteratur, men i lige så høj grad blev datamaskinens metaforiske betydning understreget. En sammenligning med udenlandske eksempler fra 1960'erne, der ikke hidtil har indgået i den danske reception af fænomenet,

⁴⁵⁷ Et synspunkt Nielsen gentager i "Dannelsesromanen og det postmoderne" i *Passage* nr. 2, 1986 (Nielsen 2006: 478-487).

demonstrerede, at datamaskinepoesien ikke *per se* er afpersonaliseret. Kapitlet blev afsluttet af to værkanalyser, der repræsenterede hhv. en ren og en uren-ren litteratur. Et eksempel på en 'ren' litteratur var Hans-Jørgen Nielsens og Henning Christiansens fællesværk *informations* (1965). Analysen af dette værk viste, hvordan en tilnærmelsesvis "ren" litteratur betød en forskydning fra en traditionel "litteratur" til en non-verbal og nærvæd non-ekspressiv "tekstur". I den anden analyse var analyseobjektet Hans-Jørgen Nielsens eksperimentalroman "*Den mand der kalder sig Alvard*" (1970). Her blev en række afpersonaliseringsstrategier (fra værkets helt overordnede ahierarkiske struktur til bl.a. pronominalglidningerne i teksten) analyseret. Afpersonaliseringsstrategien var ikke, som i *informations*, en betydningsreduktion, men derimod en betydningsekspllosion, en uren-ren litteratur, hvor værket udgjorde et væld af sideordnede sproglige, genremæssige og tematiske diskurser, gennem anvendelsen af hvilken ideen om den originale forfatter og det originale værk blev undermineret.

Kapitel 4

BOGOBJEKTER

I dette kapitel undersøges 'bogobjektet' som fænomen og som konkret kunstnerisk praksis hos den danske tresseravantgarde. Bogobjektet har receptionshistorisk fået endog meget lidt opmærksomhed fra teoretisk hold i Danmark, hvis man undtager den begrænsede mængde af anmeldelser og omtaler af enkeltværker i 1960erne i tidsskrifter, aviser og kataloger, der ikke udgør forsøg på at beskrive feltet *in toto*. Eksperimenterne med bogens materielle side finder man både eksempler på i 1910ernes og 1920ernes avantgarder, men i 1960ernes avantgarder sker der en regulær eksplosion, hvor såkaldte *artists' books* begynder at florere både internationalt og på dansk grund.

Her skal lægges ud med at definere bogobjektet som term og som selvstændig genre samt skitsere en mulige analysemodel. Herefter vil bogobjekterne blive analyseret i dels en mediehistorisk, dels en kunst- og litteraturhistorisk kontekst. Efter en kortere redegørelse for bogobjektets status i 1960erne, både internationalt og i Danmark, kommer kapitlets analysedel. Her vil en håndfuld danske bogobjekter (de såkaldte "tomme bøger") blive underkastet næranalyser, hvori det bliver påvist, hvordan disse bogobjekter udgør eksemplariske afpersonaliseringsstrategier, der tager bogmediet i brug. Analyseobjekterne er Vagn Steens *Skriv selv* (1965), Hans-Jørgen Nielsens *vedr. visse foreteelser* (1967) samt Per Kirkebys *Blå, 5* (1965), *Blå, tid* (1968) og *Blå, ornament* (1969).

Ud over at påvise hvorledes eksperimenterne med bogmediet udgør afpersonaliseringsstrategier, så er formålet med kapitlet at forsøge på at etablere 'bogobjektet' som term på dansk grund og ændre dets status (ikke mindst i en 'litterær' sammenhæng) fra et kuriosum til en kunstnerisk nyskabelse, der korresponderer med 1960ernes udenlandske, tværæstetiske avantgardeeksperimenter.

I modsætning til approprierings- og systemteknikkerne er bogobjektet ikke så tydeligt bundet til afpersonaliseringen. At mange af de danske bogobjekter, der dukker op i perioden 1965-1970, har afpersonaliseringen som *modus operandi*, skyldes derfor i høj grad periodens opgør med kategorierne 'forfatter' og 'værk', hvorimod bogobjekterne *efter* 1970 er præget af

den bevægelse bort fra det afpersonaliserede, som man kan observere i kunstarterne generelt (jfr. kapitel 5). Specifikt for bogobjekterne gælder det desuden, at eksperimenterne efter ca. 1970 ikke længere primært bliver foretaget af avantgardebevægelserne, men at bogobjekterne, *artists' books*, begynder at danne et selvstændigt felt og en egen tradition. En nærmere elaborering af denne falder uden for afhandlingens genstandsfelt og bliver derfor kun skitseret.

Bogobjektet mellem litteraturen og billedkunsten

Blandt de eksperimenterende danske værker, der optræder og analyseres i nærværende afhandling, er bogobjektet formodentlig det mindst anerkendte. Denne status kan bl.a. forklares med, at bogobjektet som tværæstetisk eksperiment placerer sig lige midt imellem skønlitteraturen og billedkunsten. Bogobjektet unddrager sig ikke kun litteraternes og kunsthistorikernes sædvanlige måde at aflæse værker på, men måske tillige deres opmærksomhed. Bogobjektet indeholder, lidt reduktionistisk udtrykt, for lidt tekst til litteraterne og for lidt kunst(værk) til kunsthistorikerne. Eller som kunsthistorikeren Deborah Wye skriver i *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934* (2002):

“Academic specialization in one or the other fields of art history or literature, for example, has proved a hindrance for most scholars and curators. Books have also been an anomaly in art museums that have traditional collection departments and audiences expecting painting and sculpture to be on display. And, while literary interpretation is not the expertise of curators, even standard cataloguing procedures need to be stretched to accommodate the requirements of books. (Wye 2000: 20)

Et sjældent dansk bidrag til denne diskussion er Lars Bukdahls artikel “Polly-pencils ud på march. Om de forkerte bøger og tekster, we want more”, hvor Bukdahl skriver om danske bogværker. Bukdahl isolerer bogobjekterne/kunstnerbøgerne fra de øvrige litterære værker i et separat kapitel, der er betitlet “Dr. Strangebook”. Denne kapiteloverskrift betegner ifølge Bukdahl:

“[...] de virkelig mærkelige bogting. Bogobjekter taler man om i det store udland, og med klar henvisning til billedkunsten, artist's books, og det er af dårlige grunde noget, vi (heller) ikke har alt for meget af i DK. Og har det skullet være, har det som regel været billedkunstnere, der har gjort det beskidte arbejde, hvilket meget praktisk betyder, at den litterære institution ikke uden videre behøver forholde sig til skidtet” (Bukdahl 2001: 48).

Igen rejser spørgsmålet om, hvad der falder inden for litteraturens område, og hvad der ikke gør. I just dette spørgsmål synes bogobjekterne at havne i et ingenmandsland mellem faggrænserne. Bogen (=bogmediet) er usynlig, teksten er tilsyneladende alt. En pointe, der implicit understreges i undertitlen til den antologi,⁴⁵⁸ hvori artiklen står trykt: "Forestillinger om teksten i 21. århundrede". Hvis man ser bort fra en intertekstuel reference (til Peter Høeg: *Forestilling om det tyvende århundrede*, 1988), så markeres det implicit, at "litteratur" er lig "teksten", hvorimod den materielle dimension helt bliver forbigået. Perspektivet er lagt og en bestemt del af feltet synes på forhånd udgrænset.

At bogobjekterne (ofte) falder i kløften mellem litteratur og billedkunst kan ses i forhold til visse paradokser i forbindelse med udstillingen af bogobjekter. På den ene side er bogobjekter som regel bøger, der kan og skal blades i – eller på anden måde udforskes taktilt. På den anden side placeres bogobjekterne ofte i glasmontere som udstillingsobjekter. En løsning kan være en remediering i form af f.eks. virtuel udforskning af bogobjekterne på computere eller ved at betragteren udstyres med handsker. Alligevel støder to vidt forskellige praksisser sammen: litteraturens læsning og billedkunstens beskuen.

De værker af Vagn Steen, Hans-Jørgen Nielsen og Per Kirkeby, der analyseres i den anden halvdel af kapitlet, vil blive betegnet som "bogobjekter". Værkerne bliver i 1960'erne reciperet som litterære værker og indgår, om end i et beskedent omfang og ofte som kuriosas, i de danske litteraturhistorier. For bogobjekternes vedkommende gælder generelt den samme problematik omkring det nationale versus det transnationale, som blev diskuteret i kapitel 1, nemlig at værkerne ikke udelukkende skal betragtes inden for en national kontekst, men derimod også og især i en transnational kontekst, fordi avantgardebevægelserne er transnationalt konstituerede, hvorfor det nationale perspektiv både reducerer, men også isolerer et givent værk. Men hertil kommer, at bogobjekterne, ikke mindst i 1960'erne, er lokaliseret i et genuint tværæstetisk felt, hvorfor disse bogobjekter, såfremt de rent faktisk i et eller andet omfang inkluderes i litteraturhistorierne, let fremstår obskure i forhold til de øvrige, regulære litterære værker.

⁴⁵⁸ Må ikke slettes. *Forestillinger om teksten i det 21. århundrede* (red. Jensen et al.)(2005).

Artist's book, livre d'artiste, bookwork, kunstnerbog, bogobjekt?

I afhandlingen anvendes termen "bogobjekt" frem for eksempelvis den amerikanske term "artist's book", hvis danske oversættelse ville være "kunstnerbog". Man kan hævde at "artist's book" (kunstnerbog) er det oplagte valg, eftersom det just er denne term, der siden dens første anvendelse i 1973 (Klima 1998: 7) har fundet størst udbredelse.⁴⁵⁹

Den teoretiske reception af værkerne, der begynder at dukke op i 1960erne og 1970erne, har dog været begrænset modsat kortlægningen af bogobjekterne i 1910erne og 1920erne.⁴⁶⁰ Først med udgivelsen af akademikeren og "bogkunstneren"⁴⁶¹ Johanna Druckers *The Century of Artists' Books* (1995), en bog, der sammen med Anne Møglin-Delcroix's *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)* fra 1997, nok bør betegnes som de vigtigste referenceværker, har en mere grundig forskning inden for feltet fundet sted, omend feltets omfang og manglende præcise definitioner fortsat skaber uklarhed. Hertil kommer at Druckers eksempler i overvejende grad er begrænset til en amerikansk kontekst, hvorimod eksempelmaterialet i Møglin-Delcroix's bog er fransk, amerikansk, engelsk og tysk. Receptionen af *Esthétique du livre d'artiste* synes dog, udover et manglende genoptryk af værket,⁴⁶² at være begrænset af, at værket ikke foreligger i nogen engelsk oversættelse (så meget for det transnationale).

Selvom fænomenet "artists' books" ingenlunde er begrænset til USA, så har "artists' books" kritisk-institutionelt været forankret til en amerikansk kontekst.⁴⁶³ Det er derfor

⁴⁵⁹ Det er denne term, der anvendes – således både i et tidligt forsøg på at gøre status i *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook* (red. Joan Lyons, 1985), i Johanna Druckers indflydelsesrige monografi *The Century of Artists' Books* (1995) samt i Stefan Klimas beskrivelse af termens og genrens historik i *Artists Books. A Critical Survey of the Literature* (1998). Man kan her se, hvordan termen "artists' books" er så signifikant og genre-definerende at den ligefrem anvendes som titel i de tre værker.

⁴⁶⁰ Væsentlige sekundærlitterære værker er blevet publiceret om bogobjektets "forgængere", f.eks. om de russiske futurister og konstruktivisternes eksperimenter med bogmediet. Se Susan Comptons *The World Backwards. Russian Futurist Books 1912-16* (London, 1978) og *Russian Avant-Garde Books 1917-34* (London, 1992), Gerald Janecek: *The Look of Russian Literature* (Princeton, 1984), udstillingskataloger som *The Great Utopia. The Russian Avant-Garde 1915-1932* (Amsterdam, 1992) og *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934* (New York, 2002). Nyere dansk forskning om de russiske bogobjekter udgøres af Greve (2004) og (2005) samt Jelsbak (2008).

⁴⁶¹ Drucker har sideløbende med og også før sin teoretiske beskæftigelse med bogobjektet som form selv skrevet/kreeret mere end tyve værker, herunder *From A to Z* (1977), *Through Light and the Alphabet* (1986) og *The Word made Flesh* (1988), se Druckers "Checklist of Artist's Books: 1972 to 1998" (pp. 299-310) i Drucker (1998). Et parallelløb mellem teoretisk og kunstnerisk praksis er ganske udbredt inden for denne tværæstetiske kategori, man kunne ud over Johanna Drucker nævne Dick Higgins, Ulises Carrión, Charles Bernstein, Steve McCaffery og Leif Eriksson som eksempler.

⁴⁶² *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)* forventes genoptrykt i 2010.

⁴⁶³ Man kunne nævne Printed Matter, der fra 1976 har distribueret, solgt og udstillet bogobjekter samt udgivet bøger om bogobjekter, og Franklin Furnace, der ligeledes siden 1976 har fungeret som et arkiv for artists' books

meningsfuldt at bibeholde termen (eller lave en direkte dansk oversættelse af termen) for at sikre en terminologisk præcision. Men som Stefan Klima har påpeget, så har netop spørgsmålet om termens definition ikke kun været et stridspunkt siden 1973, men ligefrem været den del af diskussionen, der har været anvendt mest tid på.⁴⁶⁴ Et stridspunkt, der dog endnu ikke er blevet bilagt, for så vidt at en præcis definition endnu ikke er etableret (Klima 1998: 7), men Klima understreger at termens receptionshistorie gør, at termen er kommet for at blive. Hos Ford (1993) finder man i øvrigt 25 delvist indbyrdes overlappende og delvist divergerende definitioner på "artists' books", hvorfor en brug af termen nødvendigvis må suppleres af en definition og afgrænsning.

Termen "artists' books" rummer desuden i sig selv tvetydigheder. "Artists' books" er en direkte oversættelse af den franske term "livres d'artistes", men disse begreber er, på trods af at de bærer det samme navn, *ikke* synonyme begreber. "Livres d'artistes" er illustrerede bøger, der historisk kan dateres tilbage til den sidste fjerdedel af 1800-tallet. Kunsthistorikeren Donna Stein definerer i *Artists' Books in the Modern Era 1870-2000* (2001) "livres d'artistes" på følgende vis:

"The term *livre d'artiste*, a distinctively French creation, is a limited edition, handmade book that typically combines words with original graphic art, executed and printed under the artist's supervision. Since the late nineteenth century these volumes have also been called *livre de peintre* because virtually every well-known painter or sculptor has produced one or more books with original illustrations"(Johnson 2001: 17)

(indtil samlingen i 1993 blev opkøbt af Museum of Modern Art). For disse organisationer, se Bright (2005). Et andet eksempel er MoMas indkøb af bogobjekter under Clive Phillpots ledelse. Clive Phillpot var den mangeårige leder af biblioteket på Museum of Modern Art i New York. Moma købte i 1993 arkivet Franklin Furnace's store samling af bogobjekter. MoMa huser desuden en meget stor samling af russiske bogobjekter (se *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934*). Clive Phillpots skildring af etableringen af såvel MoMas samling af bogobjekter som museets køb af Franklin Furnace's arkiv har han givet i Phillpot (2005: 94-103). For indkøb, bevarelse og fremvisning, se Ekdahl (1999). Man kunne endvidere nævne Dick Higgins' forlag Something Else Press, der var en af de første udgivere af *artists books* i USA. Eller man kunne nævne forlaget Granary Books, der fungerede som et galleri for bogobjekter fra midten af 1980'erne og ti år frem, hvorefter det, frem til i dag, har udgivet såvel regulære bogobjekter som teoretisk litteratur om feltet. Til sidstnævnte kan nævnes Drucker (1995) og (1998), Klima (1998), Hubert & Hubert (1999) og Rothenberg & Clay (2000). For en grundigere oversigt over Granarys udgivelser, se Clay (2001)

⁴⁶⁴ Klima henviser dog til et misforhold mellem debatten om definitioner i en teoretisk diskurs (ofte i forhold til masseproducerede værker) og anmeldelserne af udstillinger af bogobjekter (ofte med fokus på den unikke bog og dennes skulpturelle kvaliteter), se Klima (1998: 25), dvs. 'demokratiske', masseproducerede værker kontra unika-værker.

En "livre d'artiste" (eller "livre des peintre") udgør kort sagt en bog, for eksempel en digtsamling, som en kunstner har illustreret. Johanna Drucker definerer forskellen mellem "livre d'artiste" og "artist's book" på følgende vis:

"These books⁴⁶⁵ [livres d'artistes] are finely made works, but they stop short of being artists' books. They stop just at the threshold of the conceptual space in which artists' books operate. First of all, it is rare to find a *livre d'artiste* which interrogates the conceptual or material form of the book as part of its intention, thematic interests, or production activities. This is perhaps one of the most important distinguishing criteria of the two forms, since artist's books are almost always self-conscious about the structure and meaning of the book as a form. (Drucker 1995: 3-4)

I forhold til en bog, som er illustreret af en maler, så er der i en artist's book ikke tale om illustrationer, men om en ikke-konventionel relation mellem billede og tekst. Hvor livres d'artistes, ifølge Drucker, er "productions", "products" og "examples of a form" er artists' books derimod "creations", "visions" samt en udforskning af bogmediets "conceptual or formal or metaphysical potential" (ibid., p. 5). Druckers valoriserende termer lader livres d'artistes fremstå som en mere konventionel form – i det mindste hvad anvendelsen af bogmediet angår, hvilket jo utvivlsomt er rigtigt. Det væsentlige er her, uagtet artists' books' mulige forrang, at der er en essentiel forskel mellem disse to former for bøger. En forskel som Sol LeWitts definition fra 1976 ret præcist udpeger: They [artists' books] are works themselves, not reproduction of works" (citeret efter Ekdahl 1999: 243).

Dette skel kan illustreres ved at pege på, hvordan disse bogtyper bliver repræsenteret i andre bøger. I en gengivelse af illustrerede bøger vil det som oftest være ved reproduktion af en eller flere illustrationer fra bogen,⁴⁶⁶ hvorimod en artist's book vil blive afbildet ved at tage et fotografi af hele bogen.⁴⁶⁷ I sidstnævnte er tekst og billede (som oftest) uadskillelige, dvs. tænkt som et samlet koncept.

Man kunne sætte et skel mellem "livres d'artistes" som en historisk form, der begynder at opstå fra slutningen af 1800-tallet, hvorimod "artists' books", efter nogle forløbere i 1910'erne og 1920'erne, begynder at florere fra 1960'erne og frem. Men dels finder man engelske og

⁴⁶⁵ Drucker nævner her værker af Henri Matisse, Joan Miro, Max Ernst, Pierre Bonnard og Pablo Picasso.

⁴⁶⁶ Et eksempel herpå er *From Manet to Hockney. Modern Artists' Illustrated Books* (red. Carol Hogben og Rowan Watson), Victoria & Albert Museum, Storbritannien, 1985.

⁴⁶⁷ Jfr. f.eks. det danske katalog med bogobjekter *Andre bøger* (1989).

amerikanske anvendelser af termen "artists' books" i betydningen "livres d'artistes",⁴⁶⁸ dels finder man anvendelser i Frankrig af "livres d'artistes" i den betydning, som jeg med Drucker har kaldt "artists' books".⁴⁶⁹ Endelig finder man anvendelser af termer som "Buchwerke"⁴⁷⁰, "Book works"⁴⁷¹ "Illustrated books"⁴⁷² og "Book arts"⁴⁷³ i stedet for "artists' books". "Artists' books" anvendes således *ikke* særskilt om bogværker produceret i 1960erne og frem, der har et ukonventionelt forhold mellem billede og tekst.

På dansk er der eksempler på anvendelsen af termerne "bogobjekter",⁴⁷⁴ kunstnerbøger",⁴⁷⁵ "bogværk"⁴⁷⁶ og "artists' books". I bibliotekssystemet (www.bibliotek.dk) er bogobjekter klassificeret som enten "artists' books" eller "kunstnerbøger", ofte ser man dog at genrebetegnelsen falder bort til fordel for en mere deskriptiv betegnelse (Højholts *Volumen* bliver f.eks. betegnet som "fotocollage", Per Kirkebys *Blå, tid* som "96 blanke sider" etc.). Der hersker altså ingen konsekvent terminologi i forhold til feltet.

Termen "bogobjekt" vil i afhandlingen blive anvendt som betegnelse for de fænomener inden for bogmediet, der dukker op i 1960erne (plus de forgængere man finder i bl.a. Frankrig og Rusland i 1910erne og 1920erne). En første grund til dette valg er de ovenstående

⁴⁶⁸ Begrebet "artists' books" bliver indtil 1970 (jfr. Phillpot 1993: 4) brugt som engelsksproget betegnelse for "livres d'artistes". Imidlertid stopper brugen ikke her. Den anvendes f.eks. i titlen *Artists' Books in the Modern Era 1870-2000* (2001), der kun indeholder værker fra The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books, dvs. traditionelle illustrerede værker, omend også af nyere dato. Et andet eksempel kunne være udstillingen "A Century of Artists Books", der bliver vist på Museum of Modern Art i vinteren 1994-1995 og er kurateret af Riva Castleman. Johanna Drucker kritiserer udstillingen for at vise livres d'artistes: "There are a few anomalies in her exhibition, works which are artists' books, which probably found their way down the elevator from the MoMa Library collection of several thousand artists' books." (Drucker 1995: 15, fodnote 4). I forskellen på Riva Castlemans "A century of Artists Books" og Druckers "The Century of Artists' Books" (mine kursiveringer) ligger en signifikant forskydning: Hos Drucker tilhører artists' books det 20. århundrede, primært fra 1960erne frem, hvorimod Castleman ser det 20. århundrede som *endnu* et århundrede, hvor der eksperimenteres med "kunstnerbøger", hvorved Castleman er blind for de væsentlige forskelle der er mellem en bog illustreret af Joan Miro og et bogobjekt af f.eks. Dieter Roth, hvor hele bogmediet sættes i spil.

⁴⁶⁹ F.eks. Anne Møeglin-Delcroixs doktorafhandling *Esthétique du livre d'artiste* (1997), hvor Møeglin-Delcroix insisterer på den franske term. Værket indeholder udelukkende værker, der, igen med Drucker, bør kaldes "artists' books". Samme valg foretages i udstillingskataloget *Livres d'artistes: l'invention d'un genre 1960-1980* fra 1997.

⁴⁷⁰ Se f.eks. Moldehn (1996).

⁴⁷¹ Se f.eks. Phillpot (1993: 4-6).

⁴⁷² Se f.eks. Wye (2002). "Illustrated books" vælges af Wye pga. at det er denne betegnelse, der anvendes af Department of Prints and Illustrated Books på Museum of Modern Art, hvor de russiske bogobjekter hører hjemme. "Illustrated Books" er således snarere en paraplybetegnelse end en præcis term.

⁴⁷³ Se f.eks. Alexander (1995) og Courtney (1999).

⁴⁷⁴ F.eks. Bukdahl (2001b) og Brügger (2003).

⁴⁷⁵ I Liljanto (2002) anvendes både betegnelserne "kunstnerbøger" og "bogobjekter".

⁴⁷⁶ Lars Bukdahl anvender betegnelsen "bogværk" om Nielsens *vedr. visse foreteelser* i sin portrætartikel i *Danske digtere i det 20. århundrede* Bukdahl (2001a: 476).

definitoriske uklarheder ved termene "livres d'artistes" og "artists' books". Termen "artists' books" ville under alle omstændigheder skulle afgrænses og defineres, før den var anvendelig og klar (det samme gælder den direkte danske oversættelse: "kunstnerbøger"). En anden grund til at anvende termen "bogobjekt" er rent sprogligt: "bogobjekt" lader sig bedre anvende og forstå på dansk, dvs. termen har en umiddelbar funktionalitet, der allerede i sit navn fremviser at der både er tale om en "bog" og om et "objekt", dvs. at bogmediet ikke er en transparent 'container' for et givent indhold, men at bogmediet i større eller mindre grad transformeres og/eller tematiseres.

Ved at erstatte termen "artist's book" med "bogobjekt" (i stedet for den direkte oversættelse: kunstnerbog) kan man desuden undgå at binde denne form til en (billed)kunstnerisk praksis og ende i en terminologisk blindgyde som i Bury (1995), hvori der skelnes mellem "artists' books" i forhold til "novelists' books" og "philosophers' books" (Bury 1995: 1), hvilket skaber en professionsbestemt og rigid terminologi. Hans-Jørgen Nielsens *vedr. visse foreteelser* (1967) vil, hvis man skal følge Burys ræsonnement, således være en "poet's book", hvorfor den er fundamentalt anderledes end (billed)kunstneren Stig Brøggers værk *To Lady Victoria Welby* (1968), hvilket er en fejlslutning. Herved overser man slægtskaberne mellem værkerne og såmænd også tresseravantgardens tværæstetiske bestræbelser, hvor netop det professionsbestemte bliver (forsøgt) udvisket. Det er ikke værkets ophavsmand eller -kvinde, der determinerer hvilken term, der skal anvendes. Som Johanna Drucker skriver: "Not every book made by an artist is an artist's book" (Drucker 1995: 9). Endvidere kan man supplere at bogobjektet ikke nødvendigvis er bundet til en kunstners (billedkunstners, forfatters, komponists etc.) praksis, hvorfor bogobjektet bliver en neutral term, der peger på nogle værk-interne karakteristika frem for nogle værk-eksterne professionsafgrænsninger.⁴⁷⁷

Bogobjektet er ikke bundet til en let genkendelig og historisk forankret retning og stil eller kendetegnet af en høj teoretisk bevidsthed (f.eks. i form af manifeste, artikler og bøger fra de kunstnere, der producerer bogobjekter). At definere er at afgrænse, og netop en sådan afgrænsning af feltet bliver problematiseret inden for dele af sekundærlitteraturen om bogobjekterne. En modvilje fra de amerikanske teoretikeres side (hvoraf hovedparten i

⁴⁷⁷ Richard Kostelanetz er inde på det samme, når han skriver "One trouble [...] is that it defines a work of art by the initial profession (or education) of its author, rather than by the qualities of the work itself" (Kostelanetz 1985: 28-29).

receptionshistorien indtil ca. 1995 var praktiserende bogkunstnere, jfr. Lyons 1985) bunder derfor nok delvist i en anti-autoritær og ahierarkiserende tilgang til feltet. At kategorisere og definere bliver i sidste ende at udelukke eller normativt at klassificere kolleger.

I sit forord til *Speaking of Book Art. Interviews with British and American Book Artists* (1999) beklager redaktøren Cathy Courtney 1) at de få, der skriver om fænomenet potentielt får for megen indflydelse⁴⁷⁸ og 2) at de væsentligste indkøbere af bogobjekter, Museum of Modern Art i New York og Tate i London,⁴⁷⁹ indirekte opererer med genredefinitioner og kvalitetsparametre, der i det skjulte ekskluderer. Courtney advokerer for at man fra teoretisk hold og fra museernes side ikke sætter for snævre grænser for hvad artists' books kan være. Forordet slutes på følgende vis: "I hope that *Speaking of Book Art* will go some way toward defending the genre from damage by those who seek to nail it too precisely to the wall." (Courtney 1999: 5).⁴⁸⁰ En anden modvilje, som man kunne nævne, er en anti-teoretisk holdning. Bogobjektets påståede særlige demokratiske potentiale synes her truet af teoretikeres forsøg på at kategorisere (se f.eks. Perrée 2002: 131).

Courtneys mistro til institutionelle begrænsninger af fænomenet⁴⁸¹ og Perrées anti-teoretiske position kan delvist forklares af, at feltet *er* stort og temmelig uoverskueligt.

⁴⁷⁸ En bemærkning, der i en amerikansk kontekst formodentlig er møntet på Clive Phillpot. I Courtneys interview med Joan Lyons, redaktøren af *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook* (1985) siger Lyons: "His activities [indkøb af bogobjekter til MoMa plus foredrag og artikler om bogobjekter] and concern about the artists' book community were of major importance. His position at MoMa allowed him to look at a lot of stuff. It was a major collection, a focus. By the same token, I think maybe his position there meant he became a little too influential. When I published *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook* (1985) I had to be careful to counter his views with others" i Courtney (1999: 52-53), se også Phillpot (2005: 94-103) for Phillpots egen (underspillede) beretning om sin rolle.

⁴⁷⁹ "Both of which – owing to financial necessity as well as philosophical approach – have policies limiting the kinds of work they are prepared to admit, exercising an inadvertent form of censorship over artists who use materials or printing methods beyond the chosen demarcations or who produce books that cost more than a fixed sum of money" (Courtney 1999: 2).

⁴⁸⁰ Courtney går desværre ikke ind i en direkte diskussion af f.eks. Tate, hvis indkøbspolitik og genredefinitioner rent faktisk er nedfældet og offentliggjort i "Tate Gallery Library. *Acquisitions policy: artists' books*". Et dokument, som, vil jeg mene, anvender meget abstrakte kategorier i definitionen af hvad der er bogobjekt. Se "Tate Gallery Library. *Acquisitions policy: artists' books*. Tate Gallery Library internal document" fra 1989. Dokumentet er citeret i sin helhed i Ford (1993: 17). Endog eksklusionspunkterne bliver konkretiseret i dokumentet. Følgende falder udenfor: Unikabøger, livres d'artistes, bøger med originale print, objekter, der ikke kan betegnes som bøger ("though this is not always a straightforward matter!" som der står) og bøger, der koster mere end 100 pund. Courtneys kritik går dog formodentlig (såfremt hun kender til dokumentets eksistens, hun nævner det ikke) snarere på den konkrete *forvaltning* af kriterierne end på kriterierne i sig selv.

⁴⁸¹ Cathy Courtney har selv i en årrække fungeret som anmelder af bogobjekter i *Art Monthly*, hvorfor hendes kritik går på *for* snævre og fastlåste kategoriseringer snarere end en modvilje mod en kritisk-teoretisk tilgang til feltet som sådan.

Kunstneren og forlæggeren Dick Higgins har om fænomenet bogobjekter hævdet, at "a firm definition will, by its nature, serve only to exclude many artist's books which one would want to include" (Higgins 1985: 11). Når man i 1960erne kan observere lettrister, minimalister, fluxuskunstnere, konceptkunstnere m.fl. eksperimenterere med bogmediet, og når bogobjektet i 1970erne praktiseres som en særskilt og meget bredt anlagt kategori, så er det næppe muligt at opstille "a firm definition", men mindre kan gøre det.

Her er dog også et ideologisk aspekt, der skal tages i betragtning. Bogobjektet, the artist's book, bliver i 1970ernes USA betragtet som et særligt demokratisk medie i modsætning til unikaværkerne, der bliver solgt i dyre domme på kunstgallerierne og udstillet på museerne – i øvrigt i delvis modsætning til Europa: I Europa står forlæggere og gallerier ikke altid i et modsætningsforhold til bogobjektet, men er derimod med til at trykke og sælge det (Klima 1998: 55),⁴⁸² modsat USA, hvor det i højere grad står uden for institutionen og er knyttet til *small press*-traditionen.⁴⁸³

Lucy Lippard understreger dette forhold i 1976: "Usually inexpensive in price, modest in format, and ambitious in scope, the artist's book is also a fragile vehicle for a weighty load of hopes and ideals: it is considered by many the easiest way out of the art world and into the heart of a broader audience" (Lippard 1985a: 45), hvor det såkaldt demokratiske element består i dets tilgængelighed i form af en billig pris, billige materialer og dets placering uden for kunstinstitutionen (gallerierne og museerne). Lippards vurdering (som hun kritisk reviderer 10 år senere, se Lippard 1985b) kan diskuteres. Retrospektivt har vanskelige distributionsforhold besværliggjort udbredelsen værkerne. Men værkerne har ofte heller ikke været lette at forstå, men derimod været kunstprodukter, der udfordrer bogmediets konventioner og derfor kan være en udfordring for potentielle købere.

Her bør man altså skelne mellem to typer af "tilgængelighed", der ikke nødvendigvis er tilstede samtidig: På den ene side har man tilgængelighed i form af lav pris og gode distributionsmuligheder, på den anden side har man en tilgængelighed i form af en

⁴⁸² Der findes dog også mange eksempler på undergrundsforlag, der udgiver bogobjekter. I Danmark kan man bl.a. nævne Arena Sub-Pub, Jorinde & Joringel, After Hand og Eks-skolens trykkeri fra slutningen af 1960erne og begyndelsen af 1970erne.

⁴⁸³ Courtneys interviews med amerikanske og engelske 'book artists' bekræfter dette, f.eks. Johanna Drucker: "I see artists' books drawing on a whole number of traditions and one of those is independent publishing and literary publishing and the fine-print tradition, which are not always distinct" (Courtney 1999: 145).

indholdsmæssig eller æstetisk tilgængelighed. Disse to former er ikke de samme, og ud over at der rent faktisk var distributionsproblemer, kan den manglende tilgængelighed på indholdssiden være en del af forklaringen på at det store publikum udeblev.⁴⁸⁴

I forbindelse med receptionshistorien kan man pege på at en betydelig del af den mere substantielle sekundærlitteratur udgøres af artikler i udstillingskataloger, hvilket ofte smitter af på fremstillingen.⁴⁸⁵ Denne del af sekundærlitteraturen skal her opdeles i tre kategorier med specifikke problemer knyttet til sig: En sideordnende præsentation af bogobjekter,⁴⁸⁶ en kronologisk præsentation af bogobjekter⁴⁸⁷ og/eller en udstillingsspecifik kategorisering af bogobjekter.⁴⁸⁸ Alle tre kategorier er problematiske, for så vidt at de enten fungerer ahistoriske i forhold til feltet *eller*, omvendt, synes *for* fikserede på bogobjekternes kronologi. Endelig er den tredje indvending, at den historiske fremstilling (uproblematiseret) præges af de værker som en given udstilling inkluderer. Blandformer mellem disse tre fremstillinger eksisterer selvsagt.⁴⁸⁹ Den mest givtige form synes at være en fremstilling, der både skitserer feltets forhistorie og organiserer bogobjekterne efter temaer og kronologi.

⁴⁸⁴ Som Drucker noterer i artiklen "The Myth of the Democratic Multiple": "Where were these masses who supposedly hungered for innovative, original, works of portable art in the form of inexpensive multiples? There were probably out buying posters of Impressionist paintings and culture industry celebrities" (Drucker 1998: 179).

⁴⁸⁵ De oplagte undtagelser herfra er Lyons (1985), Drucker (1995), Mæglin-Delcroix (1997) og (2006). Mæglin-Delcroix (1997) er knyttet til en udstilling (*Livres d'artistes: l'invention d'un genre 1960-1980*), men her er forholdet omvendt: Udstillingen er arrangeret i forbindelse med udgivelsen af Mæglin-Delcroixs bog.

⁴⁸⁶ Se f.eks. Hubert & Hubert (1999) og *Book art - bookworks - bookobjects at Hvidovre Art Library October 1983* (Lomholt 1984) og *Andre bøger* (Damgård 1989).

⁴⁸⁷ Se f.eks. Bury (1995) og kataloget *Livres d'artistes: l'invention d'un genre 1960-1980* (1997).

⁴⁸⁸ Se f.eks. *Documenta 6* (1977), *Andre bøger* (1989), det danske katalog *Artists' Books by American Artists* (2004) eller Sabine Röders *Sand in der Vaseline. Künstlerbücher II. 1980-2002* (2002). I sidstnævnte anvendes kategorierne "Einführung ins Denken", "Adult Comedy Action Drama", "Sichtbare Welt", "Des histoires vraies", "Becoming a Landscape", "Édition séparée". På *Documenta 6* anvendtes kategorier som "Objektkatalog", "Protokoll- und Projektbüchern", "Gestaltete Künstlerbüchern", "Künstler-Skizzenbuch", "Antibücher" og "Objektzeitschriften". Kategoriernes rimelighed i forhold til de udstillede bogobjekter er én ting, dets anvendelighed i forhold til bogobjektet som felt selvsagt en anden.

⁴⁸⁹ Man kunne nævne *Die Bücher der Künstler: Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland* (Glassmeier 1994) eller kataloget *Livres d'artistes: l'invention d'un genre 1960-1980* (1997), der befinder sig mellem den kronologiske og den tematiske præsentation, men sidstnævnte katalog bliver samtidig udgivet i forbindelse med udstillingen af samme navn på Galerie Mansart i 1997. At kataloget ikke bliver "udstillingsspecifik" i egentlig forstand skyldes dets righoldige udvalg af væsentlige værker fra perioden.

En tentativ typologi til en analyse af bogobjekter

Her skal forsøges at konstrueres en typologi, der kan anvendes som redskab i forbindelse med analysen af bogobjekter, en typologi, der er inspireret af Drucker (1995) og Brügger (2003), men der synes at være svagheder i begge fremstillinger. Drucker strukturerer sin bog efter en række tematiske karakteristika ved bogobjekterne.⁴⁹⁰ Disse temaer anføres sideordnet, men de mangler en systematisering for at kunne være effektive som analyseredskaber. Desuden blander hun niveauerne, idet en mediespecifik bearbejdning (f.eks. "A Variation of the Codex") står side om side med et værks funktion ("A document"). Hos Brügger arbejdes der derimod med et præcist, men noget ensidigt mediespecifikt fokus.⁴⁹¹ Brüggers analysebegreber er i princippet ahistoriske, idet codexbearbejdningen⁴⁹² ikke bliver tilskrevet én periode eller en kunstretning. Hos Brügger savner man en udvidelse af det mediespecifikke, der går i retning af mere systematiserede overvejelser omkring kunstnerens rolle ift. udarbejdelsen af bogobjektet samt, i endnu højere grad, hvad bogobjektets funktion og indhold er.

Her skal skelnes mellem følgende tre niveauer: 1) Autorfunktionen, 2) Bogobjektets materielle udformning, 3) Bogobjektets indholdsside.

Ad. 1. Autorfunktionen

I modsætning til den traditionelle skønlitterære bog⁴⁹³ der er skrevet af en forfatter, skal der peges på udvidelser af autorfunktionen inden for bogobjektet. Man kan pege på en *kollaborativ*

⁴⁹⁰ Druckers liste, som jeg ikke vil gøre mere ud af her, omfatter punkterne: 1. A democratic multiple, 2. A rare and/or auratic object, 3. A Variation of the Codex, 4. Self-reflexivity in book form, 5. A visual form, 6. A Verbal Exploration, 7. A sequence: narrative, 8. An agent for social change, 9. A conceptual space (performance and exhibition), 10. A document.

⁴⁹¹ Typologien er en treleddet størrelse: 1. Bearbejdningen af selvfølgeligheden af bogryggen, omslaget, papiret og tryksværten. 2. Tematikker ved denne transformation. 3. Placeringen af værket et sted på skalaen mellem en normal, masseproduceret bog og en egentlig enkeltstående kunstgenstand. Under tematikker anvender Brügger følgende begreber: "uafsluttethed, tilfældighed i sammenkædningen af medieelementer, interaktivitet, opløsning, transparens, det dynamiske forhold mellem underlag og materielt indhold samt multimedialitet" (Brügger 2003: 77-78). Begreberne forklarer Brügger som værende resultatet af nytilkomne mediers påvirkning af bogmediet. Disse begreber er bundet til bearbejdningen af hhv. codex (uafsluttetheden, interaktiviteten) og bearbejdningen af papir/tryksværte (det dynamiske forhold mellem underlag og materielt indhold, transparens) samt kombinationen af disse (opløsning, multimedialitet).

⁴⁹² Codex er "bogen", som vi forstår den i dag med dets indbinding, blade m.m. (modsat f.eks. skriftrullen). En 'bearbejdning' kan således være Per Højholts *Punkter* (1971), hvor bogryggen erstattes af metalringe og siderne af transparent plastic.

⁴⁹³ Litteraturhistoriens rummer selvsagt et utal eller i hvert fald et antal bøger, der unddrager sig konventionelle autorfunktioner, dvs. anonyme bøger, kollaborative værker, bøger bestående af readymade-tekster etc., men disse

praksis, dvs. samarbejder, hvor der ikke er tale om f.eks. en billedkunstners illustrationer til en forfatters tekst, men derimod om samarbejder, der udgør uadskillelige dele af et fælles projekt og/eller hvor grænsen mellem de deltagendes bidrag endda helt udviskes. Endvidere kan man pege på en *kompilatorisk praksis*, hvor en substantiel del af værket består af "fundne" readymades som tekst, fotografier, billeder og hvor autorfunktionen er begrænset til udvælgelsen og sammensætningen af det fundne materiale. Man kan pege på en *transformatorisk praksis*, hvor en anden forfatters værk approprieres og transformeres. Endelig (men andre autorfunktioner skal ikke udelukkes) kan man pege på en *instruerende praksis*, hvor kunstneren instruerer "læseren" om, hvordan værket skal udfærdiges eller udføres, dvs. værket er et mellemlid til mellem værkets forfatter og nogle givne handlinger. Et eksempel på sidstnævnte kunne være Marcel Duchamps berømte instruktioner i 1919 til sin søster omkring en udendørs ophængning af en geometribog, som vejrliget langsomt forvandler og destruerer.⁴⁹⁴

Et andet eksempel på sidstnævnte er fluxusbøger og -kasser med instruktioner i (f.eks. George Brechts *Water Yam* fra 1963).⁴⁹⁵

Ad. 2. Bogobjektets materielle udformning

udgør dog en forsvindende lille del af skønlitteraturen og man kunne hævde at disse træk ikke just letter disse værkers gang over i litteraturhistorien.

⁴⁹⁴ Marcel Duchamps værk *Ready-made malheureux* fra 1919 figurerer kun i en enkelt fremstilling om bogobjekter (Bright 2005), måske fordi det er et udpræget unikaværk. Ikke desto mindre vil jeg inkludere det her, fordi det peger frem mod konceptuelle og/eller mutilerende tendenser i 1960'erne og 1970'ernes bogobjekter. *Ready-made malheureux* består af en geometribog som Marcel Duchamps søster, Suzanne, per brev bliver instrueret i at hænge op i snore på sin altan i Rue Condamine (gaven er en slags bryllupsgave til parret, der har meddelt Marcel at de vil giftes). Vejrliget skaber så at sige et work-in-progress, der ikke peger hen på andet end værkets langsomme, men i detaljen: uberegnelige, forvandling og simultane destruktion, idet vinden river sider ud af bogen. Hertil kommer at regnen pletter og solen blegner siderne. Værket er karakteristisk for Duchamps privilegering af tilfældet (hvordan vejret præcist hærger bogen kan kun tiden vise) og hans kritik af kunstnerfunktionen: Værket er et masseproduceret readymade, Duchamps intervention er af skriftlig karakter, som *idé* så at sige, med søsteren som konkret udfører af instruktionerne. At en væsentlig del af værket er "værket som idé" understreges af at der ikke eksisterer anden dokumentation af værket end et fotografi (taget i 1919 af enten Jean Grotti eller Suzanne), Suzannes eget oliemaleri af situationen, der bærer titlen *Ready-made malheureux de Marcel* (1919) samt Duchamps eget forsøg på at reproducere det (efter søsterens maleri) i sin *Boîte-en-valise*. At Duchamp inkluderer værket i *Boîte-en-valise* på lige fod med de andre reproduktioner af sine værker, peger på at værket er alt andet end en spøg (hvilket det selvfølgelig også er). *Ready-made malheureux* peger fremad mod senere bogobjekter, hvor selvdestruktionen er en fundamental del af værkets poetik, f.eks. Gerhard Rühms *Übermaltes Buch* (1962), Bernard Aubertins *Livre brûlé et à brûler* (1970) m.fl. samt Arthur Köpckes bogmodifikation *Lenin: Materialismus und Empiriekritizismus* (1961) og på bogobjekter, der primært er instruktioner på værker (in spe) som f.eks. Lawrence Weiners *Statements* (1968) og Keith Smiths *The Self-sacrificing Book* (1974).

⁴⁹⁵ Jfr. bl.a. *Poetry Intermedia. Künstlerbücher nach 1960* (red. Evers, 2002).

Bogobjekter kan placeres et sted i spektret mellem en ordinær bog på den ene side og en bogskulptur/bog-environment på den anden. Imellem disse to yderpunkter kan man finde en varierende grad af mediespecifikke bearbejdningsformer af bogobjektet. Bogskulpturer er skulpturer, der udelukkende i metaforisk forstand benytter bogmediet. I afhandlingen inkluderes disse bogskulpturer ikke, idet at der i disse tilfælde er tale om skulpturer, der er udformede som bøger, men at disse ikke lader sig udforske som sådanne.⁴⁹⁶ Man kan også finde eksempler på installations-værker, der både kalder og præsenterer sig som bøger, men ikke besidder nogle af de mediespecifikke karakteristika og som derfor kun i begrænset omfang falder inden for denne afhandlings rammer. Et værk kan dog sagtens være både bog og installation samtidig.⁴⁹⁷

Under de konkrete mediespecifikke bearbejdningsformer⁴⁹⁸ hører 1) destruering/mutilering, 2) bearbejdning af codex og/eller 3) bearbejdning af papir og tryksværte. *Destruktionen/mutileringen* af en bog er relativt sjældent forekommende. Et eksempel herpå kunne være den tyske bogkunstner Dieter Rots *Literaturwurst* (forskellige udgaver 1961-70) bestående af "hakkede bøger, aviser og tidsskrifter, der er blandet med vand, gelatine, fedt og krydderier, og som er 'samlet' i et pølseskind" (Brügger 2003: 84) eller Arthur Köpckes bearbejdning (eller vandalisering, om man vil) af et Lenin-værk, nemlig Köpcke-værket *Lenin: Materialismus und Empiriekritizismus* (1961). Værker som disse er unikaværker (om end Roth jo i et vist omfang etablerer en form for 'litteraturpølsefabrik' gennem sin gentagne praksis) og adskiller sig væsentligt fra de masseproducerede amerikanske værker, der er resultatet af en demokratisk utopi. Her er der i stedet tale om en destruktiv gestus.

Under kategorien *bearbejdning af codex* hører værker, hvor codex på forskellig vis er blevet bearbejdet, dvs. ofte ophævet i form af at bogryggen, der normalt stabiliserer indholdet, er blevet fjernet. Man kunne her f.eks. nævne Marc Saportas roman *Composition no. 1* (1962) bestående af ca. 170 løssblade, omviklet med papir og indeholdt i en papkassette eller man kunne nævne Stig Brøggers *To Lady Victoria Welby* (1968), hvor boksformatet som hos Saporta anvendes til at rumme et usorteret og potentielt ustabil indhold.

⁴⁹⁶ Et grandiose eksempel på en bogskulptur (i realiteten: en *bogbygning*), der er udformet som en bog, men ikke lader sig udforske som en sådan, er Dominique Perraults udformning af Bibliothèque de France i Paris (åbnet i 1996), hvor bibliotekets fire tårne er udformede som åbne bøger på højkant. Her er der tale om (verdens største?) bogskulptur, men ikke om et bogobjekt som sådan.

⁴⁹⁷ Et eksempel på et bogobjekt med skulpturelle kvaliteter, der kan rubriceres som bogobjekt, kunne være Alison Knowles' *The Big Book* (1966-69).

⁴⁹⁸ Denne kategori, "de mediespecifikke bearbejdningsformer af bogobjektet", er lånt fra Brügger (2003).

Kategorien *Bearbejdningen af papir og tryksværte* indeholder f.eks. Per Højholts bogobjekt og digtsamling *Punkter* (1971), hvor bogmediets traditionelle papirsider er blevet erstattet af plastik, der er holdt sammen af to metalringe. Bogen er i en vis udstrækning "usynlig", skriften står midt i rummet, men derved bliver bogmediet paradoksalt nok samtidig synligt. Et andet eksempel er Hans-Jørgen Nielsens *vedr. visse foreteelser* (1967), et værk, der indeholder påklæbde papirstrimler med skjult tekst og en ramme, der kan klappes op. Dette værk tages op i kapitlets analysedel.

Ad. 3. Bogobjektets indholdsside

Indholdssiden hører selvsagt tæt sammen med autorfunktionen og den materielle udformning, idet en væsentlig del af betydningen kan være nedlagt i bogobjektets materielle side, men alligevel skal nogle indholdskategorier skitseres.

I et nyere værk om bogobjekter, *Looking, telling, thinking, collecting. Four Directions of the Artists' Book from the Sixties to the Present* (2004) skelnes mellem fire, ganske bredt anlagte, kategorier af bogobjekter. "Looking" betegner visuelle, ofte nonverbale værker, "books that are not intended to be read and so the shapes, colours and subjects address, or seem to address, sight above all and in contrasting ways" (Mœglin-Delcroix 2004a: 39). "Telling" betegner bogobjekter, i hvilke, der anvendes narrative strukturer, det være tekster og/eller billeder, hvori der er et forløb, dvs. en historie (ibid. p. 39). "Thinking" betegner både konceptuelle, men også samfundskritiske og medierefleksive værker (ibid. p. 39-40). Fjerde og sidste kategori "Collecting" peger på forbindelsen mellem bogmediet og hukommelsen, men, som Mœglin-Delcroix skriver, så viser den også "how the artist's book has been indispensable in preserving many works-as-events", f.eks. fluxuskunstneren Daniel Spoerri's såkaldt anekdotiske topografi over genstande på sit bord (*Topographie anecdotée du hasard*).⁴⁹⁹

Et bogobjekt kan benytte én eller en blanding af flere af disse fire dele. I stil med 'almindelig' litteratur, er indholdssiden svær at indkredse i generelle termer – det afgøres i hvert enkelt værk. I de danske bogobjekter i 1960'erne kan man dog pege på, at den visuelle side bliver privilegeret i forhold til det skriftsproglige, samt at det sideordnede og ahierarkiske

⁴⁹⁹ Hans-Jørgen Nielsen introducerer og oversætter dele af værket i *Vindrosen* nr. 3, 1967, pp. 7-8 og 27-34. Som i den amerikanske oversættelse af konkretpoeten Emmett Williams tilføjer Nielsen også sine egne noter. Den bebudede oversættelse af hele værket på dansk kommer imidlertid aldrig.

dominerer over det narrative og hierarkiske. Disse tre kategorier udgør 'værktøj' til analysedelen. Det er klart at disse relativt abstrakte kategorier må specificeres i forhold til et givent analyseobjekt.

Bogobjektets forhistorie i en mediemateriel optik

Bogobjektets forhistorie kan ses som en 1) længere materiel udvikling af bogmediet *og* en, relativt betragtet, 2) kortere litteratur- og kunsthistorisk udvikling.

Den materielle udvikling af bogmediet skal ikke udfoldes in extenso her: Denne del af bogobjektets forhistorie deles med alle bøger. Men som Niels Brügger viser i sin artikel "Bogen som medie – nedslag i bogobjektets historiske transformationer", så kan bogmediets materielle udvikling give nogle interessante pointer i forhold til bogobjektet. Frem for primært at beskæftige sig med bogen i en kunstnerisk kontekst (hvor de materielle aspekter selvsagt er i fokus) som Johanna Drucker gør det i *The Century of Artists' Books* (1995), så kan bogmediets materielle udviklingshistorie give en (bog)historisk forståelse af de eksperimenter med især bogmediets codex, der finder sted i den første fjerdedel af 1900-tallet og som forstærkes i 1960'erne og 1970'erne.

Bogmediets udvikling har, stikords-agtigt beskrevet, været en 1) overgang fra bogrulle til codex, 2) en overgang fra papyrus over pergament til papir og 3) en overgang fra håndskrifter til tryk med løse metaltyper.⁵⁰⁰ Gutenbergs bogtrykkekunst repræsenterer en teknologisk revolution, idet teknikken sikrer at man kan trykke tusindvis af *ens* bøger. I forhold til en videnskabelig praksis er dette selvsagt et kvantespring, idet det muliggør, at man i hele Europa kan studere én og samme stabile tekst. Modsat f.eks. pergamentets ustabilitet, der fremkommer ved at codexen (pergamentsiderne er syet sammen i ryggen) tillader at sider bliver tilføjet eller fjernet.⁵⁰¹ Hertil kommer at man genanvender pergamentet ved at kradse den

⁵⁰⁰ Jfr. bl.a. Simone Breton-Gravereau og Danièle Thibault (red.): *L'aventure des écritures. Matières et formes* (1998), John Man: *How One Man Remade the World with Words* (2002) og Michael Davidson: "The Material Page" i *A Book of the Book* (2000, red. Rothenberg og Clay).

⁵⁰¹ Brügger nævner som eksempel den såkaldte Øm-bog, skrevet og samlet i 1200-1500-tallet på Øm Kloster: "Bogen ændrede form i tidens løb, den voksede i tykkelse og indhold, efterhånden som nye skrivere kom til, og hver især tilføjede nye sider og mere tekst. Der er her tale om en bog, hvor kodexens sammenbinding af siderne er dynamisk, ustabil og 'uafsluttet'" (Brügger 2003: 80).

gamle skrift af og tilføje en ny, hvorved man skaber en palimpsest. Men fra og med Gutenberg bliver bogmediet *stabil*:

”den bog, vi kender i dag, er således i materiel henseende overordnet set på plads i midten af det 15. århundrede: Det er en kodex, hvis eksemplarer alle er stabile og identiske, og hvis sider består af papir med stabilt påtrykte tegn. Denne kodex er den stabile – og selvfølgelig – mediematerielle ramme for litteraturen gennem mange århundreder, men i det 20. århundredes midte skabes en række bogobjekter, som på forskellig vis transformerer og bearbejder en række af de selvfølgeligheder, der er knyttet til kodexen, ja, presser bogen til dens grænse som skrive- og læsemedie, og dermed også som medie for produktion, distribution og konsumtion af litteratur” (Brügger 2003: 83)

Bogobjekterne, der dukker op i 1960'erne udgør således et angreb på denne codex. Et angreb på denne stabilitet, som Brügger tilskriver radio-, film- og tv-mediets påvirkning af bogmediet. Brügger betragter fremkomsten af nye medier i ’mediematrixen’⁵⁰² som den afgørende årsag til forvandlingen af bogmediet: Bogmediet påvirkes og transformeres af radio, film og tv. I forhold til bogmediets stabilitet, kendetegnes bogobjekterne i 1960'erne og 1970'erne af ”uafsluttethed, tilfældighed i sammenkædningen af medieelementer, interaktivitet, opløsning, transparens, det dynamiske forhold mellem underlag og materielt indhold samt multimedialitet” (Brügger 2003: 77-78). Disse karakteristika er, ifølge Brügger, direkte udslag af nytilkomne mediers påvirkning af bogmediet, f.eks. uafsluttetheden i radio og tv m.m.⁵⁰³ Ved denne påvirkning reetableres visse egenskaber fra bogmediets forhistorie – f.eks. uafsluttetheden, der var et kendetegn ved pergamentet. I Brüggers optik repræsenterer 1960'ernes og 1970'ernes bogobjekter således både et ’genbrug’ af eller en tilbagevenden til bogmediets forhistorie og samtidig peger bogobjekterne i en vis udstrækning *frem* mod digitale medier som computer og internet, eftersom det er netop disse karakteristika (uafsluttethed, tilfældighed etc.), der kendetegner de digitale medier.

⁵⁰² ”Medierne er gensidigt hinandens kontekst, og til at betegne de relationer, der hermed opstår, kan man bruge ordet *mediematrix*. Med *mediematrix* menes der for det første den samlede mængde sameksisterende medier inden for et afgrænset tid/rum, og for det andet den dialektiske bevægelse mellem disse, for så vidt de på forskellig vis gensidigt betinger hinanden, i og med de udgør hinandens kontekst” (Brügger 2003: 79)

⁵⁰³ ”Uafsluttetheden kendes fra radio og tv’s flow, tilfældighed i sammenkædningen af medieelementer ses i film og tv, der bruger både skrift og tale, interaktivitet ses i forskellige former for deltagelse i radio- og tv-programmer, opløsning ses i de visuelle mediers billeder, der skabes ved gennemlysning eller opløsning af linjer og farver i prikker på en skærm, det dynamiske forhold mellem underlag og materielt indhold ses i tv, hvor billederne ikke sidder stabilt fast på skærmen osv. Bogobjekterne spejler film, radio og tv, og de spejler sig selv i disse – hvilket kan give anledning til refleksion over såvel bog som film, radio og tv – og over litteraturens muligheder heri” (Brügger 2003: 91).

Man bør nok forholde sig en anelse skeptisk over for Brüggers historiske narrativ, der så at sige springer hovedkulds fra Gutenberg til Marshall McLuhan og fra 1500-tallet til 1960erne. Tanken om et radikalt brud, der finder sted i 1960erne kan kontrasteres med de kunst- og litteraturhistoriske fremstillinger, der betragter 1960ernes eksperimenter med bogmediet i mere eller mindre direkte forlængelse af typografiske og decideret medieeksperimenterende eksperimenter fra William Blake, over Stéphane Mallarmé til de russiske futurister. Hvis man skal følge Brüggers mediematerielle diskurs, kunne man hævde at disse forgængere med deres typografiske eksperimenter jo fortrinsvist opererer på *siden* i form af typografiske eksperimenter frem for med *hele* bogmediet, hvorfor det giver mening først at udpege et brud i 1960erne. Brügger overser dog, at f.eks. de russiske futurister i mange tilfælde arbejder med alle aspekter af bogmediet (jfr. bl.a. Janecek 2002) og ikke kun det typografiske.⁵⁰⁴ Man skal derfor nok snarere se det som en kombination af de to faktorer, dvs. den mediematerielle og den kunst- og litteraturhistoriske udvikling.

At give nytilkomne mediers påvirkning af bogmediet æren for bogmediets transformation kan også diskuteres, for så vidt at film, radio og, i betydelig mindre grad, tv allerede i hhv. 1900erne, 1930erne og 1950erne er fuldt udviklede massemedier, hvorfor filmen og radioen burde have påvirket bogmediet tidligere. At bogobjektets opkomst i 1960erne som en markant eksperimentel form dog er sammenfaldende med medierevolutionen i 1960erne (med udendørs transmissioner, interkontinentale transmissioner via satellit og farve-tv m.m.) har Brügger ret i, men det er tvivlsomt om det er den væsentligste, for ikke at sige den eneste faktor. Allerede i den russiske futurisme finder man hos f.eks. kunstneren Aleksei Kruchenykh

⁵⁰⁴ En central person inden for receptionen (og indkøb) af bogobjekter, Clive Phillpot, har anfægtet den russiske futurismes forbindelse til 1960ernes bogobjekter, hvilket Phillpot begrundet med at russerne "had no conception of art dependent upon the form of the book; rather they created conventional books and magazines that in a few cases employed inventive typography" (Phillpot 2005: 96). I et tilfælde som futuristen Aleksei Krutjonykh, som jeg vender tilbage til, er der i høj grad tale om en ukonventionel anvendelse af bogmediet. Grunden til at Phillpot næppe vil anerkende dette, er at Phillpots opfattelse af bogobjektet (læs: Momas indkøbspolitik) har været at unikke bøger eller bøger trykt i et meget lille oplag så at siger negerer "Gutenberg and the whole significance of the printing press, and also created artificially rare commodities" (ibid., p. 95). Som indkøbspolitik betragtet kan dette måske være en forsvarlig position (unikabøger vil ofte være kostbare at anskaffe), men som generel definition af bogobjektet som genre/felt, vil jeg hævde, at det vil udelukke for mange spændende værker og tillige sløre at der er en forbindelse (og selvsagt store forskelle) mellem eksperimenterne i århundredets begyndelse og så dem, der optræder 40-50 år senere.

(1886-1968) adskillige eksempler på bogobjekter, der bevidst obstruerer bøgernes stabilitet og således udgør en anti-Gutenbergsk praksis.⁵⁰⁵

Fordelen ved Brüggers materielle fokus er dog at bogobjektet analyseres som et bog*medie* med tryk på sidste stavelse. Herved kan man få øje på materielle ligheder på tværs af den ofte evolutionært anlagte kunst- og litteraturhistorie (dvs. bogen som et materielt fænomen hinsides kunst-, litteratur- og mediehistoriske ismer) og derved skabe 'materialehistoriske' forbindelser.⁵⁰⁶

Bogobjektets forhistorie i en kunst- og litteraturhistorisk optik

Bogobjektets forhistorie kan ikke kun ses som en materiel historie, der er uløseligt forbundet med den teknologiske udvikling inden for trykkekunsten, men bogobjektet kan naturligvis også anskues i en kunst- og litteraturhistorisk optik: Her kan man se, hvordan forholdet mellem ord og billede i begyndelsen af det 20. århundrede manipuleres på den enkelte bog*side*, hvorimod man i anden halvdel af århundredet i højere og højere grad begynder at operere på *værk*plan.

I den stadig relativt sparsomme sekundærlitteratur, der grundigt diskuterer bogobjektet som genre og historisk fænomen, opereres der med to udviklingslinjer i beskrivelsen af bogobjektets (for)historie. Her skal disse betegnes som hhv. en lang og en kort 'kongerække'. Hvor den lange strækker sig fra tidlige typografiske eksperimenter og begyndende forsøg med at eksperimentere med hele bogmediet, så starter den korte kongerække først med 1960ernes og 1970ernes bogkunstnere. Disse to positioner er repræsenteret ved hhv. Drucker (1995) og Møeglin-Delcroix (1997).

⁵⁰⁵ Se Gerald Janeceks essay med den sigende titel: "Kruchennykh contra Gutenberg" (Janecek 2002).

⁵⁰⁶ Det materialehistoriske frem for kunst- og litteraturhistoriske fokus kan f.eks. skabe forbindelser mellem avantgardelitteraturen på den ene side og f.eks. eksperimentel børnelitteratur på den anden side – qua begges anvendelse af såkaldte "novelty devices" som man dog har fundet i børnelitteraturen fra slutningen af 1700-tallet (jfr. Carothers 2000). I den bearbejdning af codex, som man finder inden for børnelitteraturen, kan avantgarden finde forgængere (og for f.eks. de russiske futuristers vedkommende: direkte inspiration). Det er derfor næppe noget tilfælde at Dieter Roth, hvis oeuvre af bogobjekter er meget stort, starter sine eksperimenter inden for dette felt med børnebogen *Kinderbuch* (1954-1957)! Der er den samme strategi som Erik Thygesen anvender når han i artiklen "Med patronhylstre, smykkeskrin, peberbøsser som fortællere. Om environment-romanen" fra 1968 inkorporerer eksempler fra såvel trivial- som avantgardelitteraturen, der har materielle ligheder.

Den lange kongerække⁵⁰⁷ strækker sig fra William Blakes og William Morris' egenhændigt trykte bøger, hvor tegninger og tekst er tænkt som en helhed, Stéphane Mallarmés digt "Un coup de dès" (1896),⁵⁰⁸ Guillaume Apollinares *Caligrammes* (1918), Filippo Tommaso Marinettis manifest "Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" (1912) om typografisk revolution, Blaise Cendrars og Sonia Delaunay-Terks "bogrulle" *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), værker af de russiske futurister (Aleksii Krutjonykh, Vladimir Majakovskij, Ilia Zdanevich m.fl.), men også Bauhaus Bücher (1925-30)⁵⁰⁹ og videre frem til tresseravantgardens bogobjekter. Den korte kongerække går derimod fra 1960ernes begyndelse, fortrinsvist fra Ed Ruschas *Twentysix Gasoline Stations*, der bliver udgivet i 1962 og videre frem via bl.a. Sol LeWitt, Christian Boltanski, Robert Rauschenberg, Marcel Broodthaers, Dieter Rot, Lawrence Weiner, m.fl.. (jfr. Mœglin-Delcroix 1997).

Den lange kongerække er litterært forankret og ofte, men ikke altid begrænset til den enkelte bogside, hvorefter perspektivet udvides til også at indbefatte et bredere, flerkunstnerisk felt, der tillige eksperimenterer med *hele* bogmediet. Heroverfor står den korte kongerække, der først begynder i 1960'erne, eftersom bogobjektet (/artists' books/livres d'artistes) først her defineres som selvstændigt felt.

Den lange kongerække er primært europæisk, hvorimod den korte i overvejende grad er amerikansk, hvilket kan forklares med, at bogobjektets historie, især den nyeste, i overvejende grad er blevet skrevet af amerikanere: Bogobjektet har eksisteret i et ustabil felt mellem litteraturen og billedkunsten, hvorfor bogobjekter uden for USA har levet et tilpas overset liv til at det ikke udelukkende kan tilskrives amerikansk kulturel nærsynethed at nyere franske, tyske, svenske og danske bogobjekter ikke er blevet inkluderet i den tentative amerikanske historieskrivning om bogobjektet.⁵¹⁰ Undtagelsen er her Mœglin-Delcroix (1997) og (2006), hvor den 'korte kongerække' består af både amerikanske, engelske, franske og tyske bogobjekter.

⁵⁰⁷ Se bl.a. Bloch (1985) og Drucker (1995).

⁵⁰⁸ Digtet bliver først trykt med sin eksperimenterende opsætning i 1914.

⁵⁰⁹ De fjorten *Bauhaus Bücher* (1925-30) bliver redigeret af Walter Gropius og László Moholy-Nagy, især sidstnævntes *Malerei, Fotografie, Film* (1925) er et tidligt eksempel på et bogobjekt.

⁵¹⁰ Det nationale tilhørsforhold og dermed den nationale horisont spiller givetvis ind. I Moldehn (1996) og Mœglin-Delcroix (1997) er der eksempelvis en mere ligelig fordeling af tyske, franske, engelske og amerikanske bogobjekter end man finder det hos amerikanerne (hos Moldehn tillige med en tysksproget overvægt). Man kan også nævne Documenta 6, der finder sted i Kassel i 1977, hvor der for første gang er repræsenteret bogobjekter. Den hidtil bedste repræsentation af feltet, som jeg kender, er den lille bog (48 sider) *Livres d'artistes. L'invention d'un genre*

Bogobjekternes forgængere (i den lange kongerække) lader sig derimod ikke overse, fordi de allerede på forhånd tilhører en litterær kanon (selvom deres *claim to fame* selvsagt ikke skyldes deres forbindelse til bogobjektet, men deres digtning, manifester etc.). At f.eks. den svenske kunstner Åke Hodells originale bogeksperimenter fra 1960erne ikke indgår i den amerikansk skrevne historieskrivning, skyldes bl.a. at den manglende skandinaviske litteratur om fænomenet "bogobjekter" samt at de fåtallige artikler, der foreligger, ikke eller sjældent er tilgængeliggjort på engelsk.⁵¹¹ Et andet eksempel er Carl Fredrik Reuterswärd (jfr. Eriksson 2004).

At bogobjektet etableres som et selvstændigt felt i 1960erne er der ingen tvivl om. Spørgsmålet er bare hvorvidt man bør operere med en lang eller kort kongerække. Møglin-Delcroix forholder sig temmelig skeptisk ift. den lange række, idet hun anfører at eksperimenterne med bogmediet ikke har nogen særstatus hos dadaisterne, futuristerne eller konstruktivistene, og at der tillige som oftest er tale om typografiske eksperimenter. Ydermere bliver disse eksperimenter glemt, dvs. de danner ingen tradition. Der er ifm. Møglin-Delcroix snarere tale om det modsatte forhold: Grundet eksperimenterne med bogobjekterne i 1960erne kan disse forgængere blive genopdaget, hvilket netop er tilfældet for en del af de avantgardeeksperimenter, der var gået i glemmebogen.

Konstruktionen af bogobjektets forhistorie hos Drucker (1995), der forløber over godt 100 år, indikerer en evolutionær bevægelse fra tidlige typografiske eksperimenter, over begyndende eksperimenter med bogformatet og videre til egentlige bogobjekter. Stephen Bury har i *Artists' Books. The Book as a Work of Art, 1963-1995* kritiseret denne næsten hegelianske historieskrivning: "the chain tends to be seen as a continuous, progressive project, while in fact it is discontinuous with many detours, diversions and repetitions" (Bury 1995: 6). Johanna Drucker, hvis indledende kapitler i *The Century of Artists' Books* (1995) immervæk etablerer

1960-80, et udstillingskatalog fra Galerie Mansart, Paris, i forbindelse med udgivelsen af Møglin-Delcroix *Esthétique du livre d'artiste* (1997).

⁵¹¹ Jeg tænker her på stort set alle Hodells værker fra perioden, f.eks. *Orderbuch* (1965), *CA 36715 (J)* (1966), *Lågsniff* (1966), *Själviografi* (1967), *U.S.S. Pacific Ocean. A Story about the World Police* (1968) og *Mr. Nixon's Dreams* (1970). Hodell nævnes rent faktisk sammen med brasilianeren Leandro Katz hos Phillpot (1993: 8-10) som eksempel på to kunstnere, der udgiver bogobjekter på præcis samme tidspunkt som Ed Ruscha udgiver sin *Twentysix Gasoline Stations*. Hodell er dog hverken medtaget i de brede fremstillinger hos Drucker (1995) eller Møglin-Delcroix (1997). Et andet sted, hvor Hodell inkluderes (omend kun i forbindelse med konkretpoesi) er Björck (1996).

netop denne forhistorie, er dog ligeledes (selv)kritisk. Drucker skriver, at bogobjektet er en muterende form, der ikke kan reduceres til få formale karakteristika, underforstået: En entydig progression finder ikke sted. Der eksisterer således heller ingen "founding fathers", men "a field which emerges with many spontaneous points of origin and originality" (Drucker 1995: 11). Ed Ruschas *Twentysix Gasoline Stations*, der ellers ofte i sekundærlitteraturen nævnes som et historisk brud, får ligeledes et skud for boven: "a cliché in critical works trying to establish a history of artists' books" (ibid.). At udpege Ed Ruschas *Twentysix Gasoline Stations* som et enestående brud er at negligere bogobjekternes forhistorie. Problemet med Ed Ruscha, dvs. problemet med fastlæggelsen af et eksakt begyndelsestidspunkt, er at det i udpræget grad er en (nyttig) konstruktion, der må modificeres.⁵¹²

At Drucker selv etablerer en form for modificeret lineær linje i *The Century of Artists' Books* skyldes formodentlig, at feltet omkring bogobjekterne simpelthen skulle inddæmmes (og adskilles fra livres d'artistes) for i det hele taget at blive synligt, men at der *er* tale om en konstruktion, bliver altså samtidig påpeget i selve etableringen af konstruktionen.

Den lange forhistorie til bogobjekterne er tillige en forhistorie til den konkrete og visuelle poesi. Det er slående, at det oftest er præcis de samme navne, der figurerer i beskrivelsen af den konkrete og visuelle poesis ophav.⁵¹³ Bogobjekterne og den konkrete poesi er således "related, but separate area[s]" (Drucker 2006: 51). Men lidt forsimplet kan man sige, at hvor man i konkretpoesien får øje på *ordet og bogstavet*,⁵¹⁴ så får man i bogobjektet øje på *bogen*, bogen som fysisk objekt og ikke kun som en transparent eller usynlig container for et skriftligt

⁵¹² Jeg vil her blot pege på Asger Jorns samarbejde med Guy Debord i *Fin de Copenhague* (1957) og *Mémoires* (1959), værker, der med god ret kan kaldes bogobjekter. Disse to fællesarbejder benytter sig af approprieringsstrategier og udgør eksempler på et situationistisk détournement, men jeg vil hævde at der samtidig er tale om bogobjekter. Der er ikke tale om illustrerede bøger, idet værkerne er tænkt som konceptuelle enheder, hvor ord og maleri ikke lader sig skille ad. Et andet eksempel på et bogobjekt, der ikke ligger før, men immervæk præcis samtidig med Ruschas *Twentysix Gasoline Stations* er lettristen Isidore Isous såkaldt hypergrafiske og polyautomatiske roman *Le grand Désordre* fra 1963, der består af en kuvert indeholdende papirklips, tapet, teaterbilletter etc. Codexen er brudt, men rammen om denne "roman" består og læseren spiller en hovedrolle i etableringen af relationer mellem disse genstande.

⁵¹³ Den konkrete og visuelle poesis historie findes beskrevet på tilsvarende vis mange steder, se f.eks. Helmut Heissenbüttels "Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert" i Heissenbüttel (1966), Hans-Jørgen Nielsens "Det visuelle digt i Danmark" i *Intermedia* (1967) samt Campos (1970), Drucker (1996) og Olsson (2005).

⁵¹⁴ Jfr. Johannes L. Madsens samling med konkretpoesi: *A B Se Digte*, hvor bogstavet "C" erstattes af imperativet "Se" (der i udtalen, men ikke i sin visuelle fremtræden, er ens). En substantiel del af den konkrete poesis poetik er netop bogstavernes fysiske fremtræden.

indhold. Eller som Mœglin-Delcroix elegant formulerer det ifm. bogobjekterne: "le livre n'a pas un sens, il est son sens; il n'a pas une forme, il est une forme" (Mœglin-Delcroix 1997: 10).

Jeg tilslutter mig synspunktet om en kunsthistorisk diskontinuitet, der (som Stephen Bury ovenfor bemærkede) er kendetegnet af omveje og gentagelser, og jeg ønsker derfor heller ikke at sætte et præcist skel i afhandlingen.

I et nyere studie af, hvad der betegnes som "avantgardebøger" fra 1910erne og 1920erne, har Torben Jelsbak plæderet for at disse bøger udgør "en rebelsk overgangsform eller eksperimentel mellemfase mellem det 19. århundredes "livres illustrés" (eller "livres des peintres") og det 20. århundredes og "neoavantgardens"⁵¹⁵ "artists' books" (Jelsbak 2008: 77). Kort fortalt mener Jelsbak, at "artists' books" tilhører kunstinstitutionen, hvorimod "den historiske avantgardelitteratur" tilhører litteraturen (ibid., p. 75).⁵¹⁶ Jelsbaks skelnen kan måske nok siges at have en vis gyldighed for mange artists' books i 1970erne og frem, idet der her ofte er tale om billedkunstneriske projekter, men det er uholdbart at operere med et enten-eller, når feltet er så heterogent som det er. Ganske mange af de bogobjekter (artists' books), der opstår i 1960erne er placeret i et tværæstetisk felt, hvor en sådan simpel placering i én kunstart ikke lader sig foretage. Der findes også mere 'litterære' bogobjekter som f.eks. Hans-Jørgen Nielsens *vedr. visse foreteelser* (1967), der bliver reciperet inden for rammerne af den litterære institution.

Ser man på bogobjektets forhistorie må man konstatere, at de bogobjekter, der dukker op i 1960erne ikke er en ny opfindelse. At tale om en "l'invention d'un genre" som det gøres i forbindelse med udstillingskataloget til udstillingen *Livres d'artistes. L'invention d'un genre 1960-1980* (1997) er således ikke korrekt, med mindre man som Mœglin-Delcroix insisterer på at bogobjektet, disse livres d'artistes, først opstår i 1960erne. Avantgarden har måske nok været nødt til at genopfinde sig selv, fordi de formelle eksperimenter og innovationer *ikke* per se er blevet opsuget i en større litteratur- og kunsthistorisk fremstilling – men eksperimenterne har som oftest en forhistorie, der måske nok er ukendt for genopfinderne, fordi de, som

⁵¹⁵ Via anvendelsen af denne term, der som bekendt er præget af Peter Bürgers kritik af 1960ernes avantgarde, tages der i Jelsbak (2008) allerede implicit afstand fra eksperimenterne med bogmediet i 1960erne.

⁵¹⁶ "Uanset hvor teksttunge og i øvrigt institutionskritiske 'artists' books' end er, tilhører de først som sidst kunstinstitutionen og deres behandling tilfalder normalt kunsthistorien og dennes kritiske genrer som fx *catalogue raisonné*, hvorimod den historiske avantgardelitteratur vedbliver at være en formidlingsopgave for litteraturhistorien og en kritisk udfordring for filologien." (Jelsbak 2008: 75).

påpeget i Mœglin-Delcroix (1997) ikke har dannet en tradition, men at der først retrospektivt bliver skabt en sådan *efter* at eksperimenterne med bogmediet i 1960erne er blevet påbegyndt. Katalogets undertitel (*L'invention d'un genre 1960-1980*) burde måske mere korrekt have været "fortsættelse, radikaliserings og udvidelse af en genre". Et skel, uagtet en revidering af bogobjektets historie, vil formodentlig stadig blive lagt i 1960ernes begyndelse, både hvad angår frekvensen og variationen af værker, og hvad angår deciderede "bogkunstnere", dvs. kunstnere, hvis primære praksis er bundet til bogobjektet (som f.eks. Dieter Rot).

Bogobjektet i 1960erne

1960erne er det årti, hvori fænomenet "bogobjekt" breder sig fra at være enkeltfænomener inden for 1910ernes og 1920ernes avantgarder til at være en kunstform, hvor såvel kunstnere som kunstreninger tager bogobjektet til sig (jfr. Drucker 1995, Mœglin-Delcroix 1997 m.fl.). Udforskningen i 1960erne sker selvfølgelig i forlængelse (eller som en, delvist uerkendt, gentagelse) af bogobjektets historiske ophav, men udviklingen i 1960erne kan bestemt ikke reduceres til at være sekundær i forhold til f.eks. den historiske avantgardes eksperimenter med bogobjekter, tværtimod: En betydelig (både kvantitativt og kvalitativt) og heterogen masse af bogobjekter ser dagens ly i dette årti. Mœglin-Delcroix har i essayet "1962 et après. Une autre idée de l'art" (Mœglin-Delcroix 2004) peget på at der i 1962 udkommer fire centrale værker af Ed Ruscha, Ben, Dieter Roth og Daniel Spoerri.⁵¹⁷ Værkerne anvender bl.a. konceptuelle og serielle kompositionsprincipper og bliver af Mœglin-Delcroix udpeget som dét afgørende startskud på bogobjekternes æra. Den tidligere nævnte hypostasering af Ed Ruscha (hos bl.a. Clive Phillpot) udvides her til hypostaseringen af fire kunstnere, men konstruktionen er næppe mere holdbar af den grund. Dog kan man godt understrege, at disse udgivelser i dette specifikke år tydeligt markerer vejen til frem til 1960ernes eksplosion af eksperimenter med bogmediet. Den institutionelle anerkendelse af bogobjektet som felt kommer dog først i starten

⁵¹⁷ Ed Ruschas *Twentysix Gasoline Stations*, Bens *Moi, Ben jeg signe*, Dieter Roths *Dagblegt Bull* og Daniel Spoerris *Topographie anecdotée du hasard*.

af 1970'erne i form af en række udstillinger i især England og USA, hvilket (institutionelt set) kulminerer med en separat afdeling for bogobjekter til *Documenta 6* i 1977.⁵¹⁸

I 1960'erne ser man, hvordan mange af de nyere kunstretninger, f.eks. Fluxus, Minimal Art og Conceptual Art tager bogmediet og ikke mindst bogobjektet til sig, men anvendelse af bogmediet er væsensforskellig. Hos Fluxus er det især approprieringen af hverdagsgenstande og bruddet med codexen, der er i centrum,⁵¹⁹ hvorimod bogobjekterne i den minimalistiske kunst snarere anvender værket til demonstrationer af forskellige typer af systemer.⁵²⁰ Inden for konceptkunstens afmaterialiserede kunst, hvis tilsynekomst ligger i slutningen af 1960'erne, er bogmediet så at sige *materialiseringen af det afmaterialiserede*. Eller mindre kryptisk formuleret: den konceptuelle kunst markerer en bevægelse fra det fysiske kunstværk (maleri, skulptur m.v.) til den dematerialiserede *idé*, men denne idé skal jo fastholdes i en eller anden form og her anvendes bogmediet ofte som ramme for idéen, hvilket jo i realiteten er en slags *rematerialisering*, men dog en dematerialisering i forhold til det traditionelle billedkunstværk.⁵²¹

Bogobjekterne i Danmark i 1960'erne

Eksperimenterne med bogmediet, som den danske tresseravantgarde foretager i 1960'erne, ligger i klar forlængelse af de øvrige eksperimenter med kunstneriske hybridformer, der bliver

⁵¹⁸ Documenta-udstillingen indgår ikke så prægnant i den amerikanske historieskrivning om feltet, hvilket jeg tror skyldes, at udvalget af repræsenterede bogobjekter på Documenta er europæiske, og ikke mindst, at mange af værkerne havde unika-karakter, hvilket står i kontrast til ideen om *the democratic multiple*, som har spillet en stor rolle i den amerikanske reception og produktion af bogobjekter. Den første internationale udstilling af bogobjekter er "Book as art, 1960/72" i London 1972, hastigt efterfulgt af en udstilling på Moore College of Art i Philadelphia i 1973. Et af flere internationale gennembrud er udstillingen af 82 kunstneres bøger (ca. 200 værker) på Documenta 6 i Kassel i 1977. Men, som det påpeges i Artur Bralls *Künstlerbücher. Artists' books. Book as Art* (1986), havde der allerede, om end i et meget mere beskedent omfang, ved de foregående to Documenta'er (nr. 4 i 1968 og nr. 5 i 1972) været udstillet bogobjekter (men snarere som eksempler ift. en kunstners praksis og ikke som separat kunstpraksis).

⁵¹⁹ Man kan her nævne de såkaldte *Fluxkits* (bokse med alskens hverdagsgenstande, der sender en hilsen til Duchamps *Boîte-en-valise*) samt bogprojekter som Alison Knowles boginstallation *The Big Book* (1966-69).

⁵²⁰ Som repræsentant for den minimalistiske kunst, der anvender bogmediet, er især Sol LeWitt en af de mest produktive og interessante, bl.a. med et af de tidlige værker *Four Basic Kinds of Straight Lines* (1969), jfr. Morgan (1985). Tillige er Sol LeWitt med til at grundlægge boghandlen Printed Matter i 1976, et sted, der spiller en central rolle i distributionen af bogobjekter.

⁵²¹ Et eksempel herpå er den amerikanske kunstner Lawrence Weiner, der udgiver en række bogobjekter fra og med *Statements* i 1968.

lagt op til i lederen til *ta'* 1.⁵²² Bogobjekterne udgør dog ikke en privilegeret form i forhold til de happenings, malerier, kompositioner og den konkretpoesi, som den danske tresseravantgarde i øvrigt kaster sig ud i. I en litterær kontekst er bogobjektet dog særdeles interessant, fordi bogobjektet udgør et konkret tværæstetisk eksperiment i bearbejdningen af det traditionelles bogmedies grænser og materialer. Musikkritikeren og *ta'*-redaktøren Poul Nielsen beskriver i 1968 Kirkebys bogobjekt *Blå, tid* som et "symptom på en kunstnerisk situation, som kan iagttages inden for alle kunstarter: musik, billedkunst, skulptur, maleri, eller de genrer, der bevæger sig i et eller andet ingenmandsland mellem de traditionelle kunstarter, således som Kirkebys blå bog gør det" (Nielsen 1980: 128-129).⁵²³

Bogobjektet må betegnes som en af disse blandformer, der inkorporerer materiale og teknikker fra de øvrige kunstarter. Bogobjekterne bliver lavet af både komponister (som Henning Christiansen), forfattere (som Hans-Jørgen Nielsen) og billedkunstnere (som Stig Brøgger). Det tværæstetiske ses i at bogmediet netop ikke er forbeholdt forfatterne, men udgør et medie, der kan bearbejdes fra andre kunstneriske vinkler, der samlet set danner et separat felt mellem litteraturen og de andre kunstarter, primært billedkunsten.

I den danske tresseravantgardes skrifter bliver der måske nok plæderet for hybridformer, men der eksisterer ikke en særskilt teoretisk diskussion om bogobjekter eller bogen som form. Den teoretiske diskussion er begrænset til anmeldelserne i tidsskrifter og dagblade af hybride enkeltværker, herunder receptionen af den svenske kunstners Åke Hodells forskellige bogobjekter.⁵²⁴ En undtagelse herfra er Erik Thygesens artikel "Med et patronhylster, et smykkeskrin, en peberbøsse som fortæller", der bliver trykt i *ta'* nr. 6, 1968, og hvori der inddrages flere bogobjekter, bl.a. Daniel Spoerri's *Topographie Anecdote du Hasard* (1962). Men Thygesen insisterer på romangenren, om end i en eksperimentel form: som såkaldt environment-roman, der fortrinsvist består af readymade-materiale. Mest interessant er Thygesens udpegning af to former, der bryder med bogens traditionelle codex-form, nemlig

⁵²² I lederen til tidsskriftet *ta'* nr. 1, 1967 erklæres det at "*ta'* vil [...] helt sideordnet beskæftige sig både med musik, litteratur, billedkunst, blandformer samt populære fænomener" (*ta'* 1, p. 1). En appetit og vilje til tværæstetiske eksperimenter, der ligger implicit i tidsskrifts navn, dvs. i imperativ-formen af verbet "tage": "Det klinger lidt af at tage selv og tage til sig. Ellers betyder det ikke noget og er helt uopstillet i forhold til de gængse enfatiske navn på kulturtidsskrifter" som Hans-Jørgen Nielsen i 1986 skriver i sin erindringsartikel "Gruppebillede fra 60'erne" (Nielsen 2006: 470).

⁵²³ Poul Nielsen: "Blå tid. Kunsten og tingene i tomheden", *Berlingske Tidende* d. 8. juni 1968 (Nielsen 1980).

⁵²⁴ Jfr. 'Nielsen' og den hvide verden samt Åke Hodell-receptionen i *ta'*, *Information* og *Vindrosen*.

"æskens" og "udstillingslokalet" (jfr. kapitel 2). I "æskens" bliver "bogen" en ramme, en fysisk container, for et givent indhold, der normalt kun lader sig beskrive eller fotografisk gengive, men ikke inkludere i et almindeligt bogværk (den samme strategi som anvendes i kataloget til *Anonymiteter* og året efter bliver anvendt i *ta' BOX*). I "udstillingslokalet" er "bogen" erstattet af en sideordning af oplysninger, der udstilles i et givent udstillingslokale (som i Thygesens egen "Roman i rum" fra 1968⁵²⁵ eller Alison Knowles "The Big Book").⁵²⁶

I kataloget til udstillingen *Intermedia* i 1967 (en udstilling hvis formål ifølge forordet ved Anton Boesen, er at "belyse området mellem billede og digt og forsøge en slags historisk statusopgørelse") skriver Nielsen om "Det visuelle digt i Danmark. En historisk oversigt".⁵²⁷ Denne "historiske oversigt" er for det første usædvanlig, fordi den ikke kun (som bidragene i '*Nielsen*' og *den hvide verden*, 1968) etablerer en klar forbindelse mellem den danske tresseravantgarde og de internationale avantgarder i 1910'erne, 1920'erne og i 1960'erne, men tillige etablerer en lokal *dansk* kontekst for den visuelle poesi (især folkene fra Cobra og Linien II).⁵²⁸

I Nielsens artikel nævnes nogle danske værker, der så at sige er på nippet til at videreføre denne visuelle poesi i *bogform*, nemlig Richards Winther *Den nøgenfrøede* (1949, under pseudonymet "Gro vive"), Sven Dalsgaards *det blå rum* (1950), Asger Jorns og Guy Debords *Fin de Copenhague* (1957) og *Mémoires* (1959), Jørgen Nashs *Stavrim. Sonetter* (1960) og *Det*

⁵²⁵ Installationen blev i 1968 udstillet i Lund, Oslo og København: "'roman i rum' bestod af 100 objekter af forskellig karakter: breve, tegninger, regninger, udklip, et fotografiapparat, et smykkeskrin, en bæretaske, en indianermaske i metal etc. Hvert enkelt objekt var indlagt i et gennemsigtigt plastichylster og i et rum på ca. 4 x 4 meter ophængt i tynd grøn nylontråd. Hensigten var at få enkeltobjekterne til at stå så klart og uforstyrret som mulig, at koncentrere aflæsningen om objekterne. Til grund for udvalget lå ikke en egentlig romanintrige, snarere en serie episke muligheder sammenholdt af en række idékomplekser." (Thygesen 1968b: 28).

⁵²⁶ Alison Knowles' *The Big Book* (1966-69) bliver i 1967 udstillet i Kunstbiblioteket i Nikolaj Kirke (Damgård 1989: 12). I *The Big Book* anvender Knowles både bogformatet og kunstinstallationen, men først og fremmest er der tale om en (overdimensioneret) unika-bog. Betty Bright skriver om *The Big Book*: "Knowles adopted a human scale, like Kaprow, but Knowles' work was recognizably booklike: eight feet high, four feet wide, and eight 'pages' deep, with castors supporting pages hinged to a spine of galvanized steel. Knowles filled *The Big Book* with homely conveniences, including a typewriter, hotplate, and even a toilet amid the silkscreened photographs, lights, and paintings. Tapes played back the sounds of the construction of *The Big Book*. This womblike environment could incubate a writer as the writer wrote about being in a book while caught in the mirror of a mirror of a book." (Bright 2005: 132).

⁵²⁷ "Det visuelle digt i Danmark" findes ikke genoptrykt, men begyndelsen af essayet genanvendes i "Fra tekstlinier til tekstflader. Visuel poesi", der indgår i '*Nielsen*' og *den hvide verden*.

⁵²⁸ Nielsen nævner bl.a. Emil Bønnelycks visuelle poesi (bl.a. "New York" og "Berlin"), Jens August Schades *Kommodetyven* (1939), Ole Sarvigs alfabetdigte fra 1940'erne, Cobra-gruppens "peintures mots" samt eksperimenter af medlemmer af Linien II (Gunnar Aagaard Andersen, Ib Gertsen, Albert Mertz).

naturlige smil (1965). Denne liste skal her suppleres med Klaus Rifbjergs *Boi-i-ing '64. Den fantastiske virkelighed* (1964) og Arthur Köpckes *Lenin: Materialismus und Empiriokritizismus* (1961). Hertil kommer en håndfuld bøger af maleren K. J. Almqvist. Andre, hidtil upåagtede, værker lader sig helt sikkert også opspore.

Som deciderede bogobjekter er det dog kun Jorn og Debords fællesværker, Almqvists bøger samt Köpckes bogmodifikation, der bør regnes med som egentlige forgængere til den danske tresseravantgardes eksperimenter med bogmediet. Værkerne af Winther, Nash og Rifbjerg udgør netop lige præcist ikke eksperimenter med bogmediet, men eksperimenter med illustreringen af bogmediet.⁵²⁹ I det følgende skal kort argumenteres for dette.

Mémoires, der består af en række approprierede sætninger tilføjet pseudo-ekspressive farveklatter af Asger Jorn, er den eneste af disse forgængere, hvori codexen bearbejdes. Konkret sker dette ved at omslaget er blevet beklædt med groft sandpapir, et détournement af det sædvanlige bogomslag af pap. Ved at erstatte pap med sandpapir gøres omslaget/bogen til et våben vendt mod andre bøger, men også mod læserne. Tillige er der tale om et détournement af de gængse kategoriserings- og opbevaringsprocedurer: Er der tale om en bog eller et objekt? Denne codexbearbejdning forlener i sig selv *Mémoires* med en status af objekt, der ikke desto mindre kan læses (om end læsningen er underlagt værkets ahierarkiske og nonlineære struktur).⁵³⁰ *Fin de Copenhague* er i sammenligning hermed måske nok mindre ekstrem, idet den bibeholder en almindelig codex, men der er ikke tale om et illustreret værk, idet de approprierede tekststumper og Jorns farvelægning udgør et uadskilleligt værkkoncept.

K. J. Almqvists bøger skal springes over her, da disse behandles separat i afsnittet om de tomme bøger. Arthur Köpckes *Lenin: Materialismus und Empiriokritizismus* (1961), er et unikaværk, en bogmodifikation, hvis forlæg (Lenins værk fra 1908/09) angives i titlen. Köpcke har limet siderne sammen og (som i andre af sine assemblage-værker) bearbejdet dem, bl.a. med indklæbningen af diverse mindre efemere genstande, bl.a. sytråd, iturevet papir, dele af frimærker, cigaretskodder m.m.⁵³¹ Dette værk adskiller sig måske nok substantielt i forhold til

⁵²⁹ Sven Dalsgaards *det blå rum* (1950) kan godt betegnes som et bogobjekt, men den udgør med sin blanding af håndskrift og tegnede illustrationer ikke en forgænger til tresseravantgardens eksperimenter.

⁵³⁰ I senere udgaver af værket er det blevet trykt uden det détournerede omslag, hvorved dets subversive og originale karakter til en vis grad forsvinder. I min udgave fra 2004 er "flintpapiret" således blot reproduceret, dvs. affotograferet, i begyndelsen af bogen.

⁵³¹ Se *Actions and Remains. Al Hansen og Arthur Köpcke* (2008), p. 146.

Jorns og Debords valg af produktionsmodus (unikaværk vs. masseproducerede værker) men ikke i forhold til hvilket niveau eksperimenterne foretages på, dvs. på værkplan.

De øvrige værker som Nielsen nævner udgør ikke egentlige bogobjekter, hvilket vil blive eksemplificeret med Nashs og Rifbjergs bøger. Jørgen Nashs *Stavrim*, *Sonetter* og *Det naturlige smil*. *Stavrim*, *Sonetter* kan ses i forlængelse af Jorns samarbejde med Debord, for så vidt at Nash godt nok er bogens forfatter, men at Nashs bror, Asger Jorn, har illustreret bogen med litografier. I modsætning til *Fin de Copenhague* og *Mémoires* forekommer Jorns illustrationer ikke at være en uadskillelig del af bogens koncept (nogle af Jorns sort-hvide tegninger er da også dateret "1955"). Typografisk set forsøger Nash i *Stavrim*, *Sonetter* at bryde med de gængse læseforventninger og -retninger: Bogstaver, ord og linjer obstruerer læsningen (og omdirigerer læseretningen) ved at være trykt på hovedet, være spejlvendt eller bølge afsted. Bogens sider er trykt i forskellige farver (hvidt papir og brunligt genbrugspapir) og rundt omkring er der sat fingeraftryk, måske af den "Jørgen Nash, poet, f. 16.3/1920", der poserer med oplysningerne på et skilt om halsen og fotograferet *en face* og i profil (som på et politifotografi). I *Det naturlige smil*, hvis undertitel er "digte og decollager 1960-64" låner Nash ikke Jorns litografier, men derimod "ord &/ billeder klip i den moderne virkeligheds/ intime banaliteter" (p. 10), dvs. billeder fra ugeblade, tegninger, piktogrammer, reklamer såsom: "jeg må spise redukal/rigtig REDUKAL hver dag/ for at kunne leve op til mit ideal". Men der er, trods hilsener til situationisterne og nouveaux réalistes, i højere grad tale om en illustreret bog og ikke om et bogobjekt.

Tilsvarende Klaus Rifbjergs bog *Boi-i-ing '64*, der består af en række udklip fra aviser og blade, der skildrer "den fantastiske virkelighed". Bogen indeholder sider i tre forskellige farver: orange, grøn og blå. Der synes ikke at være en indre logik i den fragmentariske sammensætning af udklip fra trykte medier som dagblade og magasiner.⁵³² *Boi-i-ing '64* står ret alene i Rifbjergs forfatterskab og er med sine lån fra den kulørte side af mediebilledet snarere i familie med Nash, Jorn og Debord end med det øvrige rifbjergske forfatterskab. I forhold til *ta'*-gruppens erklærede målsætning om ikke at indsætte værdihierarkier mellem høj- og lavkulturen, så er

⁵³² Annoncer, løsrevne avisoverskrifter, en liste over "forkortelser og tegn", kontaktannoncer, en tegneserie, et kort over Hillerød og omegn, en side fra en bog om Oehlenschläger, en kryds-og-tværs, m.m. Den eneste røde tråd er et "hundetema", idet enkelte overskrifter inkluderer menneskets bedste ven i forskellige scenarier ("hund fandt tegnebog i ½ m. dybde").

Rifbjergs litterære appropriering af "laverestående" avismateriale interessant. Spørgsmålet er så bare, om denne appropriering sker for at udviske dette værdihierarki, eller om det snarere peger fingre af den "fantastiske virkelighed", dvs. fremviser dets overfladiskhed og dårskab? Jeg hælder mest til det sidste, fordi det ud fra *Boi-i-ing* '64 synes svært at etablere et alternativt eller sideordnet værdihierarki i forhold til den høje litteraturs dybde og seriøsitet. Her er ingen galskab i meningen, ingen overraskende sammensætninger, kun en hverdagslig triviell kulørthed (jfr. også modernisternes skepsis ift. populærkulturen i 1960'erne).

Med Jorns og Debords fællesværker samt Köpckes bogmodifikation er der tale om bøger, der tidsmæssigt udkommer et par år før tresseravantgardens bogobjekter. At der her peges på disse tre, sker ikke for at etablere en eller flere *founding fathers*, der med patriarkalsk myndighed kan forlene de øvrige med en status af novice eller epigon, men det sker for at påvise, at de bogobjekter, der udgives fra midten af 1960'erne, ikke nødvendigvis repræsenterer radikale brud, dvs. hidtil usete kunstneriske fænomener, men dog en radikaliserende af visse aspekter ved bogobjektet,⁵³³ herunder en ganske væsentlig accentuering af det tværæstetiske element i værkerne.

At opstille en liste over danske bogobjekter i 1960'erne kan være vanskeligt, fordi værkernes synlighed ofte er betinget af at de, som *vedr. visse foreteelser*, er knyttet til et (synligt) forfatterskab eller en (synlig) billedkunstnerisk produktion. Et problem som bogobjektet deler med datamaskinepoesien er netop dette spørgsmål om tilgængelighed og synlighed – og her er litteratur- og kunsthistorien ikke meget behjælpelig, fordi disse eksperimenter ofte ignoreres eller betragtes som obsolete formalistiske eksperimenter. Et andet problem er, at visse af værkerne (som f.eks. nogle af Stig Brøggers bogobjekter) kan være produceret i ganske få eksemplarer. Men efterhånden som også en reception af feltet på dansk grund tager form, hvilket nærværende afhandling er tænkt som et bidrag til, vil mindre synlige værker formentlig dukke op. Den danske tresseravantgardes bogobjekter synes i øvrigt at følge det samme mønster som inden for tresseravantgardens litteratur, musik og billedkunst, dvs.

⁵³³ Den manglende viden fremgår af Hans-Jørgen Nielsens kritik af Klaus Rifbjerg i en anmeldelse ("Den danske lettrisme" i *Information* 2. juli 1967) af genudgivelsen af Jørgen Nashs *Stavrim, Sonetter* (1960) i 1967: "Således er Rifbjergs *Boi-i-ing* en slap og hovedløs udgave af det, Jørn allerede havde foretaget sig i *Fin de Copenhague*. Men det var der ingen af kritikerne, der vidste. Og Rifbjerg vidste det heller ikke." (Nielsen 2006: 16). Om Rifbjerg *rent faktisk* vidste det, kan, i modsætning til kritikernes explicitering i anmeldelserne, være svært at gisne om.

man ser en udvikling fra afpersonalisering, tværæstetik og cool non-ekspresiv minimalisme hen imod en vis opsplitning af kunstarterne, politik, aktioner og en større grad af ekspressivitet.

Markante eksempler på afpersonaliserede værker er de tomme bøger, der bliver udgivet i perioden 1965-1969, nemlig Vagn Steens *Skriv selv* (1965), Hans-Jørgen Nielsens *vedr. visse foreteelser* (1967) og Per Kirkebys blå bøger "*Blå, 5*" (1965), *Blå, tid* (1968) og *Blå, ornament* (1969). I disse værker praktiseres afpersonaliseringen gennem en radikal reduktion af det sproglige materiale.⁵³⁴ Bogobjekterne, der udgives efter 1968 er for størstedelens vedkommende præget af en undergrundagtig offsetæstetik, der primært er forankret i billedkunsten,⁵³⁵ men det vil føre for vidt at gå i detaljer med de enkelte bøger her.⁵³⁶ I kapitel 5 analyseres tresseravantgardens anvendelse af offset-teknologien, hvilket markerer et brud med afpersonaliseringen. Ingen af de danske tresseravantgardes medlemmer forvandler sig dog til veritable bogkunstnere. Arbejdet med bogmediet bliver blot en af mange forskellige kunstneriske former, der bliver taget i brug.

Egentlige 'bogkunstnere' dukker på dansk grund op i 1970'erne. Man kan her nævne Jens Birkemose, Mogens Otto Nielsen og Henrik Have. Især sidstnævnte er interessant, fordi Have ikke udelukkende arbejder med billedkunstneriske virkemidler, men i et vidt omfang inkluderer skrift. Haves eksperimenter med bogobjekter når først overfladen i 1971 med udgivelsen af bogobjektet *Sun After Lunch*, der snart bliver fulgt op af bogskulpturen *Joseph, en roman for to personer* (1971), bogobjektet *Pferde* (1972) m.fl. Have arbejder i forlængelse af Fluxus' anvendelse af efemere genstande, modsat den minimalisme, der gennemsyrrer størstedelen af de øvrige værker (f.eks. de tomme bøger). Have dukker først op *efter* at politiseringen har sat ind og slige formalistiske eksperimenter er blevet erklæret ugyldige. Have anvender nogle af de samme codexbearbejdnings som f.eks. Stig Brøgger og radikaliserer dem endog.⁵³⁷ Men der er

⁵³⁴ Andre bogobjekter fra denne første periode er værker som Poul Gernes unavngivne leporello-bog (1967/1968), Stig Brøggers *Sekskant* (1969) Henning Christiansens *En rose til frk. Stein* (1965) eller Stig Brøggers *To Lady Victoria Welby* (1968).

⁵³⁵ Stig Brøgger: *Midway* (1969, s.m. Mogens Møller), *Veruschka thinks*, (1969), og *21 Marts 1969* (1970). Hertil kommer et antal billedbøger, der er fremstillet i perioden i 1966-1969 i ganske få eksemplarer, hvoraf hovedparten befinder sig på Henie-Onstad Museet i Oslo. Endvidere kan nævnes Per Kirkebys *Landskaberne* (1969), *Personerne* (1970) og *Handlingen* (1971) og Bjørn Nørgaards *Bring me water* (1969).

⁵³⁶ Man kunne også pege på mere 'litterære' bogobjekter som Højholts *Punkter* (1971) og *Volumen* (1972) samt Vagn Steens *Et godt bogøje* (1969).

⁵³⁷ For litteratur om Henrik Haves bogobjekter, se tidsskriftet *North* nr. 16, 1985 (Petersen & Have 1985) og Haves: *Vidner. Festskrift til Henrik Have* (red. Handberg & Kodal) fra 2006.

ikke tale om afpersonaliserede bogobjekter. Hvis man i øvrigt skal følge den danske udvikling inden for bogobjekterne frem til i dag, så har feltet siden 1970 præget af en udpræget billedkunstnerisk dominans.

De tomme bøger

Genstandsfeltet for denne analyse er en håndfuld værker, der vil blive betegnet som de "tomme bøger",⁵³⁸ men hvis sidetal ikke altid overstiger pamflettens: Vagn Steens *Skriv selv* (1965), Hans-Jørgen Nielsens *vedr. visse foreteelser* (1967) samt Per Kirkebys "blå" trilogi, der består af bøgerne *Blå, 5* (1965), *Blå, tid* (1968) og *Blå, ornament* (1969). Værkerne vil både blive behandlet under ét som en separat gruppe i forhold til hele feltet af bogobjekter, og disse fem bogobjekter vil tillige blive behandlet i separate værkanalyser, idet der er en række fundamentale ligheder, men også nogle væsentlige forskelle mellem Vagn Steens litteraturpædagogik og læseraktivering, Nielsens konkretpoetiske mystik og Kirkebys serielle visualiteter.

At behandle disse fem værker som samlet gruppe eller enkeltværker sammenlignet med andre enkeltværker er ikke i sig selv noget nyt, idet denne sammenstilling kan iagttages i samtidens dagbladskritiks og eftertidens litteraturhistorieskrivning, om end sammenstillingen ofte er sporadisk og sjældent inkluderer alle fem værker. Det nye i nærværende afhandling er at inkludere alle fem bøger både som *bogobjekter*⁵³⁹ og mere præcist som den specifikke underafdeling af bogobjekter, der hedder "tomme bøger" – frem for, som den litterære institutions reception af værkerne, at rubricere dem som en obskur form for skønlitteratur. En anden ny tilgang er at betragte disse værker i en bredere transnational og tværæstetisk optik, der ikke er bundet til den nationale litteraturhistoriske kontekst samt at behandle dem som andet end litteraturhistorisk kurios, men tværtimod pege på, at der her er tale om værker, der udgør særegne artikulationer af en helt central problematik hos tresseravantgarden, nemlig

⁵³⁸ Denne betegnelse anvendes med inspiration fra Hans-Jørgen Nielsens anmeldelse af Per Kirkebys *Blå, tid* (*Information* d. 14. maj 1968) hvor denne og tilsvarende bøger bliver betegnet som "de tomme bøger" (Nielsen 2006: 148). En anvendelse af termen "blank books" findes i Gibbs (2005). Mæglin-Delcroix anvender termene "blank books" og "white books" i Vries (2005) samt "blank books" i Mæglin-Delcroix (2009).

⁵³⁹ Ofte strejfs fænomenet bogobjekter uden et større kendskab til denne tradition, hvilket kan føre til fejlvurderinger, f.eks. i Yngborn (2007) hvor Nielsens *vedr. visse foreteelser* beskrives som en pionerindsats (ift. Heinz Gappmayrs hvide bøger fra slutningen af 1970'erne og 1980'erne). Yngborn er ikke opmærksom på f.eks. Piero Manzoni's og Herman de Vries' værker, for slet ikke at tale om K. J. Almqvist.

afpersonaliseringen. Endvidere vil der blive peget på en dansk forgænger og pioner inden for feltet: K. J. Almqvist.⁵⁴⁰

Disse fem tomme bøger har levet en lidt upåagtet tilværelse i udkanten af de respektive forfatterskaber. At udpege disse værker som litterære hovedværker ville da også være en fejltagelse, eftersom der jo kun i meget begrænset omfang er tale om egentlige "litterære" værker, men derimod værker, der befinder sig i bogobjekternes krydsfelt mellem litteraturen og billedkunsten. Vurderes disse tomme bøger efter en litterær målestok, så træder deres mangler, snarere end deres kvaliteter frem: Hvor er det specifikt litterære, personerne, handlingen, historierne, ja skriften henne? Ikke desto mindre er værkerne blevet behandlet inden for rammerne af den litterære institution i form af samtidens dagbladsanmeldelser, der meget sigende blev skrevet af litteraturkritikere. Hertil kommer at værkerne i et beskedent omfang er inkluderet i tidlige litteraturhistoriske monografier (Hejlskov Larsen 1971) samt i senere litteraturhistorier (f.eks. *Danske digtere i det 20. århundrede*, 1982 og 2001).

I *Danske digtere i det 20. århundrede* fra 1982 nævnes værkerne signifikant nok *ikke* i de egentlige forfatterskabsportrætter (kun Hans-Jørgen Nielsen har et stort, selvstændigt portræt), men de tomme værker indgår derimod i et af de litteraturhistoriske ophobningskapitler, nemlig "Subkulturelle stemmer. Om brugslyrik, sanglyrik og rock-inspireret poesi". Her skriver Erik Skyum-Nielsen: "En ny kunstopfattelse er på vej, [hvilket] viser sig i at hele tre forfattere udgiver bøger med ubeskrevne blade" (Skyum-Nielsen 1982b: 354). Skyum-Nielsen præciserer herefter at hvor Hans-Jørgen Nielsen og Per Kirkeby "eksperimenterer med tavsheden og filosoferende synliggør det tomme som sprogets begyndelse og slutning, skal Vagn Steens *Skriv selv* (1965) tages helt bogstaveligt som udtryk for talen som mulighed – bogen er en læserdemokratisk invitation" (ibid.). Det præciseres dog ikke, hvordan to så tilsyneladende *forskellige* projekter, kan udspringe af disse tilsyneladende helt *ensartede* "bøger med ubeskrevne blade", og hvordan de samlet set kan indikere én "ny kunstopfattelse".

Samme år udgiver Skyum-Nielsen også sit litteraturhistoriske værk *Modsprogets proces*, hvori det om Per Kirkebys *Blå, 5* lyder at bogen "består af blå kvadrater". Om Nielsens *vedr. visse foreteelser* noterer Skyum-Nielsen, at bogens "sider simpelthen er blanke – klar til brug som et lærred eller en marmorblok" (Skyum-Nielsen 1982a: 50). I Skyum-Nielsens beskrivelse i

⁵⁴⁰ Almqvist staver ofte sit navn med småt ("k. j. almqvist"). I afhandlingen er minusklerne dog ikke bibeholdt.

Modsprogets proces fokuseres på værkernes konkrete indholdsside. Den nye beskrivelse udvider, men præciserer derimod ikke den foregående beskrivelse: Kirkebys bog reduceres til et, ikke kun i denne litteraturhistoriske kontekst, noget desorienterende ”blå kvadrater”, og Nielsens bog forveksles af Skyum-Nielsen tilsyneladende med Vagn Steens *Skriv selv*, idet kun sidstnævnte rent faktisk er tænkt som en notesblok for læserens egen skrift.

Skyum-Nielsens to litteraturhistoriske bidrag er symptomatiske for litteraturhistorieskrivningen, hvor man trods en pæn afstand (15 år) i forhold til udgivelsestidspunktet for de tomme bøger, ikke formår at sætte disse værker ind i en større litteratur- og især kunsthistorisk kontekst (endsige feltet mellem disse kunstarter), men tværtimod giver dem en særdeles stedmoderlig behandling, måske grundet litteraturhistorikernes vanskeligheder med at omgås de af tresseravantgardens tværæstetiske værker, der udmønter sig i bogform. Den stedmoderlige behandling bliver forstærket af at beskrivelserne af de tomme bøger ikke synes at være funderet i en *egenhændig* omgang med værkerne (jævnfør den manglende præcision hos Skyum-Nielsen). Netop fordi der ikke står meget i de tomme bøger, er det nok så vigtigt ikke at reproducere tidligere kortfattede beskrivelser. Tværtimod er det nødvendigt helt konkret at sidde med bøgerne i hænderne, fordi en betydelig del af betydningen er lagt i den helt konkrete materielle udformning.

Dagbladsanmeldelserne samt Steffen Hejlskov Larsens kortfattede beskrivelse i *Systemdigtningen* (1971) har i over 30 år været den mest kompetente reception af værkerne, hvilket siger mere om den litteraturhistoriske reception⁵⁴¹ end om dagbladsanmeldelserne. Som del af receptionshistorien tenderer dagbladsanmeldelser i et vidt omfang desuden til at være usynlige qua deres svært opdrivelige karakter, idet anmeldelser fra denne periode ikke er registreret elektronisk.

Følger man receptionshistorien kan man se, at receptionen i dagbladsanmeldelser og litteraturhistoriske værker helt overordnet set former sig inden for følgende fire registre: 1) de tomme bøger som *parodi* (på litteraturen eller på et givent emne), 2) de tomme bøger som

⁵⁴¹ Kirkebys og Steens respektive forfatterskaber har kun været genstand for en begrænset kritisk reception, hvorfor de tomme bøger ikke her er blevet behandlet. De tomme bøger er i et beskedent omfang (f.eks. William Gelius 1996 og Ane Hejlskov Larsen 2002) blevet behandlet af kunsthistorikere, men de tomme bøger er jo ikke kunstværker, men bøger (bogobjekter). Hans-Jørgen Nielsens *vedr. visse foreteelser* har trods en betragtelig reception af forfatterskabet, dog mestendels fokuseret på *Fodboldenglen* (1979), ikke haft nogen bevågenhed før omkring 2000. Eksempelvis er *vedr. visse foreteelser* end ikke nævnt nogetsteds, ikke en gang på Nielsens liste over udgivne værker, i forfatterskabsportrætter i *Danske digtere i det 20. århundrede* (1982).

attentat på litteraturen, 3) de tomme bøger som *materialitet*, 4) de tomme bøger som *metafysik/mystik*. Dette receptionshistoriske register (parodi, attentat, materialitet, metafysik) fungerer som en velfungerende grundinddeling af de tomme bøger. Disse kategorier betegner altså ikke kun et receptionshistorisk mønster, men de betegner tillige et funktionelt kategoriseringsredskab, dvs. man kan anvende denne typologi ifm. de tomme bøger.

I kategori 1 udgør de tomme bøger en parodi på litteraturen i kraft af disse værkers negation af de litterære konventioner, men denne negationsstrategi vurderes som pjat og gøgl (læs: kejserens nye klæder: *siderne/bogen har jo ikke nogen skrift på sig...*). I kategori 2, attentatet, foretages et mere seriøst angreb på de litterære konventioner qua en implicit eller eksplicit sprogfilosofisk diskussion, en radikal sproglig reduktionsstrategi (eksempelvis i minimalistisk regi). I kategori 3 accentueres forestillingen om de tomme bøger som bogobjekter, dvs. som materielle genstande, hvori denne materialitet og de taktile og visuelle aspekter tematiseres. I kategori 4 ligger fokus på de tomme bøger som en form for metafysiske genstande, fordi hvidheden ikke blot er papirets hvidhed, men tværtimod udgør en hvidhed eller en intethed af mystisk væsen, som bogobjektet muliggør udforskningen eller oplevelsen af.⁵⁴²

Det er vigtigt at understrege, at der ikke er tale om et enten-eller: Visse værker som f.eks. *vedr. visse foreteelser* bliver rent receptionshistorisk beskrevet som både en parodi, et attentat, et udpræget bogobjekt og et objekt med metafysiske implikationer, om end sjældent samtidig.⁵⁴³ Ofte er der tale om en blanding af to eller flere kategorier. Helt overordnet har receptionen dog mestendels været kendetegnet af en udpræget skepsis i forhold til disse værker, dvs. de tomme bøger er fortrinsvist blevet betragtet som parodier (litteraturhistorisk kuriosum) eller, i mindre omfang, (uproduktive) attentater på litteraturen.

Hvad den litterære institution (dagbladsanmeldere og litteraturhistorikere) som helhed ikke har haft øje for er, at disse fem værker af Steen, Nielsen og Kirkeby er "bogobjekter" og mere specifikt: en underafdeling af bogobjekterne, nemlig "de tomme bøger". Perspektivet har unægteligt forandret sig fra tidspunktet for disse bøgers udgivelse i 1960'erne eller receptionen

⁵⁴² Hos Kirkeby er der ikke tale om en hvidhed, men derimod om en monokrom (blå) flade.

⁵⁴³ For en analyse af *vedr. visse foreteelser* som "parodi", se Henning Fonsmark: "Poesi som pjat" i *Berlingske Tidende* d. 26. november 1967; som "attentat", se Torben Brostrøm: "Bogattentater" i *Information* d. 14. december 1967; som "bogobjekt" (i minimalistisk forstand), se Ipsen (2005a) og som "metafysik" (in casu: zen-værk), se Bukdahl (2001a) og (2001b).

af værkerne i de tidlige 1980'ere i forhold til i dag, hvor væsentlige kritiske monografier om emnet⁵⁴⁴ samt en række udstillingskataloger⁵⁴⁵ har set dagens lys og etableret en teoretisk platform for forskningen inden for bogobjekter. Desuden har senere tilkomne tomme bøger formet en tradition, som disse danske eksempler fra 1960'erne bør betragtes i forhold til, men indtil videre ikke bliver betragtet i lyset af, hvilket utvivlsomt skyldes en manglende teoretisk opmærksomhed omkring eksistensen af disse værker plus en manglende opmærksomhed omkring feltet 'bogobjekter' som helhed.

Den begrænsede danske forskning inden for feltet "bogobjekter" som helhed er imidlertid ikke sket fra litterært hold og med fokus på skønlitteraturen(s yderste periferi),⁵⁴⁶ men forskningen har derimod primært fokuseret på fotografibaserede bogobjekter.⁵⁴⁷ En ret begrænset række indsatser inden for de seneste fem år peger dog på, at dette forhold er ved at ændre sig, idet man har set en eller flere af disse tomme bøger behandlet som zenbuddhistisk inspirerede bogeksperimenter (Bukdahl 2001a og 2001b), som eksempler på en minimalistisk praksis inden for litteraturen (Ipsen 2005a og 2006),⁵⁴⁸ som eksempel på en konkretistisk digtpraksis i værkform (Yngborn 2007) og som eksponenter for de eksperimenterende tresseres tværæstetiske eksperimenter (Ørum 2009).

⁵⁴⁴ Jfr. Drucker (1995), Mœglin-Delcroix (1997) og (2006), Bright (2005) m.fl.

⁵⁴⁵ Af nyere værker kan nævnes *Il libro come opera d'arte. Avanguardia Italiana del Novecento nel Panorama Internazionale* (2006, red. Giorgio Maffei og Maura Picciau) og *Looking. Telling. Thinking. Collecting. Four directions of the artist's book from the Sixties to the present* (2004, red. Mœglin-Delcroix, Dematteis, Maffei og Rimmaudo). I temmelig begrænset omfang eksisterer der udstillingskataloger på dansk, væsentligst er temanummeret "Kunstnernes bøger" af tidsskriftet *Bogvennen* fra 1989.

⁵⁴⁶ Jeg ser her bort fra Elf (2006) i hvilket såkaldte "kombinationsværker", værker, der kombinerer billede og tekst, analyseres med støtte i nyere tværæstetisk forskning, bl.a. Norman Bryson og Wendy Steiner. Elf peger med rette på litteraternes manglende blik for illustrationernes betydning i kombinationsværker. Fænomenet "bogobjekter" indgår imidlertid slet ikke i konteksten. Elfs arbejde er forankret i en idé om "kombinationsværker", hvormed i realiteten blot menes "illustrerede bøger". Heroverfor besidder bogobjekterne en uadskillelig integration af billede og tekst, et samlet værkkoncept, så at sige, der på helt anderledes vis udfordrer litteraturens grænsedragninger. Elf holder sig således til f.eks. Per Højholts mere konventionelle *Provinser* (1963) i stedet for den anderledes eksperimentelle, tværæstetiske og originale *Volumen* (1974). Hvorfor? Jeg vil gætte på at *Volumen* sprænger Elfs perspektiv. En enkelt undtagelse hos Elf er dog inddragelsen af Mogens Otto Hansens bogobjekter fra 1970'erne, der fremstår ret isoleret, fordi bogobjekt-traditionen ikke inddrages.

⁵⁴⁷ I et kapitel i Sandbye (2007) behandles aspekter af den fotografiske 'kunstnerbog'. Tilsvarende er enkelte danske bogobjekter fra 1960'erne nævnt i Schwartz (2007).

⁵⁴⁸ Man bør her tilføje Max Ipsens ph.d.-afhandling, der dog på tidspunktet for nærværende afhandlings afslutning endnu ikke er indleveret. Ipsen foretager i det tidlige kapiteludkast fra afhandlingen (fra 2006), som jeg har fået lov til at læse, den hidtil grundigste analyse af Kirkebys og Nielsens værker. Imidlertid inddrager heller ikke han bogobjekterne som selvstændig genre, hvilket ville kunne give en anden og supplerende kontekst end den vinkel, minimalismen, som disse værker *også*, men altså ikke *kun*, kan analyseres som.

Hvad er en tom bog?

Hvad er en "tom bog"? I forhold til skønlitteraturen betegner en sådan betegnelse vel et *contradictio in adjecto* – for så vidt at bogmediet almindeligvis fungerer som en, ideelt set, transparent container for et skriftligt indhold (digte, romaner, noveller, essays). En transparens, der ofte kun bliver brudt utilsigtet på grund af f.eks. svært læselig typografi, ikke-tonede sider, der reflekterer lyset eller andre dårlige grafiske valg, der ofte sker af pekuniære årsager eller blot manglende sans for udstyrets betydning for læseprocessen.⁵⁴⁹

En tom bog kan defineres som en bog, der er helt eller næsten tømt⁵⁵⁰ for skrift. ODS betegner "tom" noget, som "er uden (er (næsten helt) blottet for) det naturlige, normale ell. (i det givne tilfælde) ventede indhold ell. tilhører". Dette "ventede indhold" er skriften og eventuelt billedmateriale eller illustrationer. Det manglende sproglige indhold erstattes altså ikke af en rent visuel indholdsside.⁵⁵¹ Tilbage er den "ensfarvede" bogside.⁵⁵² Normalt ville resultatet af en tømning af bogsiden resultere i en *hvid* side (som det gør hos Nielsen og Steen), men hos Kirkeby er siderne *blå*. I nærværende kapitel skelnes altså ikke som hos Gibbs (2005) mellem "hvide/blanke" bøger og tomme bøger. Definitionen af "tom", der anvendes i denne afhandling, er også mere 'blød', dvs. mere inklusiv end hos Møglin-Delcroix, der i sin artikel "Ni mot, ni image: livres vierges" opererer med fuldstændig tomme værker, dvs. værker, hvor der ikke er andet end parateksten (Møglin-Delcroix 2009). Kun to af de fem analyseobjekter er helt tomme: Vagn Steens *Skriv selv* (1965), hvor parateksten står på omslagets for- og inderside og Kirkebys mere radikale *Blå, tid*, hvor en papirlap med forfatter-, titel- og forlagsoplysninger er vedlagt de 86 unummererede blå sider, der udgør værket.⁵⁵³

⁵⁴⁹ Det er vigtigt at understrege at der her tales om *voksenbøger*. For børnebøgernes vedkommende finder man i langt højere grad eksempler på at bogmediet tænkes sammen med det sproglige indhold.

⁵⁵⁰ Med "tømt" menes ikke at værkerne helt konkret er blevet "slettede" som man f.eks. ser det i kunstneren Martin Schwarzs bogobjekt *Nichts* fra 1972. I dette unikaværk, der er en bearbejdet udgave af Martin Heideggers *Was ist Metaphysik?* er alle ord undtagen det ganske hyppigt forekommende ord "Nichts" slettet. Man kunne også pege på Carl Fredrik Reuterswårds bogobjekt *Prix Nobel* (1960), der er en nøjagtig gengivelse af samtlige skille tegn, der optræder i en artikel fra *Neue Zürcher Zeitung*: De mindste tegns fest. For Reuterswård, se Eriksson (2004).

⁵⁵¹ Som i f.eks. Per Kirkebys såkaldte "roman"-trilogi (1969-71), hvori der ikke indgår tekst, men kun tegninger eller fotografier.

⁵⁵² I *Blå, 5* og *Blå, ornament* optræder dog hhv. blå kvadrater og et blå ornament.

⁵⁵³ Man kan diskutere hvorvidt disse ord skal regnes med til udgivelsen eller ikke. Under alle omstændigheder så er det muligt at lægge sedlen væk, med mindre der er tale om et *lånt* eksemplar for her er sedlen limet fast og derfor definitivt en del af værket.

De "tomme bøger" udgør radikale forsøg på at skabe afpersonaliserede værker, hvor forfatteren reduceres, ja næsten forsvinder og læseren overlades til sig selv med et tømt værk, der knap nok kan læses, eftersom teksten er reduceret til et minimum eller endda er helt væk. Men ordet "tom" skal ikke forstås som "meningsløs". De tomme bøger etablerer ikke kun en ramme for hvidheden, der muliggør udforskningen af denne tomhed, men bøgerne etablerer ligeledes en ramme for udforskningen af bogen som objekt. Tillige sker der en obstruktion af den konventionelle lineære læseretning fra venstre mod højre, fra øverste linje til nederste linje, fra første til sidste side. Dette mønster obstrueres til fordel for en udforskning af både sans- og tankemæssig karakter. Førstnævnte indbefatter hændernes taktile udforskning af bogobjektets beskaffenhed og måske lugt- og høreindtryk (bogmaterialets lugt, lyden af siderne, der blades). Sidstnævnte indbefatter en refleksion over bogen som medium (qua det nærværende bogmedies obstruering af de gængse læsemekanismer). Disse sansemæssige dimensioner er jo principielt et træk ved alle bøger, men i bogobjektet tydeliggøres det ofte.

Der er imidlertid, hvilket de enkelte værkanalyser vil demonstrere, ikke tale om anonyme eller anonymiserede værker, idet værkerne ikke kun er udstyret med en signatur, men tillige har en distinkt *stil* og en tydelig forbindelse til de respektive kunstneres forskelligartede forfatterskaber. Disse fem værker tilhører helt overordnet set tresseravantgardens bogobjekter, men som nævnt tidligere i kapitlet så benyttes der ikke afpersonaliseringsstrategier i alle tresseravantgardens bogobjekter.⁵⁵⁴

Den litterære institutions vanskeligheder ved at håndtere disse værker afspejles ikke kun i de noget desorienterede dagbladsanmelderes og litteraturhistorikeres vurderinger, men tillige i bibliotekernes kategoriseringssystemer. Leif Eriksson, forlægger, bogkunstner og grundlægger af The Swedish Archive of Artists' Books, har i artiklen "Artists' Books på Kungl. Biblioteket" påpeget, at bogobjekterne ikke har en egen signatur i svenske eller internationale biblioteker: Her bliver bogobjekterne kategoriseret som poesi eller skønlitteratur – hvis de da overhovedet bliver kategoriseret, hvorfor de i givet fald bliver "förbisedda, åtminstone blir de mindre synliggjorda" (Eriksson 2007: upag.). Man skal nok være varsom med at tillægge klassificeringen af disse værker alt for stor værdi, men ikke desto mindre er biblioteket som institution en

⁵⁵⁴ Man kan her kontrastere disse fem værker med f.eks. Bjørn Nørgaards *Bring me Water* (1969), der på ingen måde er en tom bog, snarere en overlæst, personlig og politisk kunstnerbog qua ophobningen af fotografier og tegninger, billeder af Nørgaard og reproduktion af Nørgaards håndskrift samt en kritisk politisk tone, jfr. kap. 5.

central aktør i eftertidens håndtering af disse værker. Skal en tilsvarende dansk vinkel anlægges, så har man i www.bibliotek.dk, den fælles database for alle danske biblioteker, valgt at erstatte en almindelig genrebetegnelse (f.eks. digte, noveller, romaner) med en materiel beskrivelse eller blot oplyst antallet af sider, oplysninger om manglende paginering og eventuelt forekomsten af illustrationer: *Skriv selv* ("Blok med 64 hvide blade"), *vedr. visse foreteelser* ("12 upag. sider"), *blå, 5* ("16 upag. s. – illustreret"), *Blå, tid* ("96 blanke sider, sprog: engelsk") og *Blå, ornament* ("64 sider, illustreret"). Det angivne sideantal i *Blå, tid* er i øvrigt forkert (der er kun 86 sider i bogen) og sproget er heller ikke engelsk. Eftersom termen bogobjekter (eller kunstnerbøger) ikke har vundet indpas, har bibliotekerne øjensynligt set sig nødsaget til at fokusere på de objektive materiale forhold, det håndgribelige. Termene "bogobjekt", "kunstnerbog", "artists' book" m.fl. anvendes dog nogle gange på www.bibliotek.dk,⁵⁵⁵ som oftest i forhold til nyere bogobjekter af rent billedkunstnerisk karakter.⁵⁵⁶

Det materielle aspekt bliver også tydeligt i institutionens håndtering af værket. Stregkoder, stempler, indbinding og andre tilføjelser til et givent værk spiller jo ingen rolle i forhold til en almindelig roman, idet selve teksten, dvs. det, der i almindelig omgang med litteraturen udgør værket, jo ikke bliver påvirket. De praktiske foranstaltninger, der muliggør at et værk kan udlånes, spiller derimod (ofte) en rolle for bogobjekter, med mindre institutionen (som tilfældet nogle gange er med læsesalslån) har valgt at placere værket i en separat boks eller plasticlomme. Nielsens *vedr. visse foreteelser* (der bærer genrebetegnelsen "hvidbog") er, når den bliver udlånt, ikke længere en hvid bog, idet institutionens krav om kategorisering og katalogisering giver institutionen ret til at intervenere i værket – som et pragmatisk modtræk til værkets negation af det institutionelle 'krav' om at værker skal indeholde *tekst*.⁵⁵⁷ I Kirkebys *Blå, tid* er sedlen med forfatter- og forlagsoplysninger limet fast til bogen.

Når skriften forsvinder, forsvinder den litterære skriftcontainers transparens ligeså, og værket bliver synligt i sin fysiske og visuelle håndgribelighed. Læseren ser ikke længere *hvad der står*, men derimod de tomme ark, som der ikke står noget på (eller næsten ikke står noget på).

⁵⁵⁵ I Det Kongelige Biblioteks søgebase er der ikke angivet genrebetegnelser for disse værker.

⁵⁵⁶ F.eks. det danske forlag Space Poetrys mange udgivelser.

⁵⁵⁷ I min analyse af Nielsen *vedr. visse foreteelser* ser jeg bort fra følgende interventioner i mit konkrete eksemplar af bogen: "Odense Universitetsbibliotek" (stemplet), "Magasin B8010" og "85-2713" (med håndskrift) på side 2, klistermærke med stregkode på side 12, plasticlomme på indersiden af bogomslaget, et klistermærke med stregkode på bagsiden plus hvidt klistermærke med forfatteroplysninger på ryg med lokale oplysninger ("B8010 OUB) holdt i gult. Ved konventionel skønlitteratur ville man næppe se disse institutionelle indgreb så tydeligt.

Denne 'synliggørelse' af det 'konventionaliserede usynlige' er en bevidst strategi i bøgerne af Steen, Nielsen og Kirkeby i hvis værker, der så godt som intet står. Pagineringen er endog strøget i bøgerne, omend det enkelte værks data (titel, forfatter, forlag) dog bibeholdes i alle bøgerne (undtagen *Blå, tid*).

I sit lille essay "Alligevel skriver man jo en bog, af og til", der første gang stod at læse i *Berlingske Aftenavis* d. 4. juli 1970, skriver Per Højholt:

"Naturligvis ville det være dejligt konsekvent slet ikke at skrive noget. Men på det punkt er det ingen kunst at være konsekvent, tværtimod. En helt blank side rummer muligheder for det totale udsagn, alt også det uuuuudsigelige – er der plads til og muligheder for. Men læseren kan ikke komme til at læææse! Og det vil igen sige: læseren kan nok se at det utrolige sker på siden, men han kan ikke opleve det" (Højholt 1994: 8-9)⁵⁵⁸

Højholt slutter sit essay med at konstatere at "man må jo sige noget, ellers kan det ikke høres når man holder mund" (Højholt 1994: 13). En omvending af John Cages principper om at fraværet af lyd/musik er en betingelse for at kunne høre lyden/musikken. I sin "Lecture on Nothing" fra essaysamlingen *Silence* (1961) siger og tier Cage følgende: "What we re-quire" [pause] "is silence" [pause] "but what silence requires" [pause] "is" [pause] "that I go on talking" [...] "I have nothing to say" [pause] and I am saying it" [pause] "and that is poetry" [pause] "as I need it" (Cage 2004: 109).⁵⁵⁹

Tomheden og stilheden er betinget af hhv. skriften og det talte ord. Cage skal der vendes tilbage til, men i forhold til Højholt kan man sige, at der i disse tomme værker opereres med en mere omfattende tomhed – eller omvendt: med et meget mere begrænset skriftligt materiale – end man finder nogetsteds i Højholts praksis.⁵⁶⁰ Det som Højholt siger (for at kunne holde mund) udgør værket *6512* (1969), dvs. et litterært værk, ikke et bogobjekt, hvor Højholt så at sige forsøger at tømme sproget i kraft af eller i sproget.

⁵⁵⁸ Tilsvarende lyder det i *Cézannes metode*: "Digtet er ikke information. Det er snarere en sproglig situation som giver læseren forudsætning for at opleve intetheden, det forskelsløse eller hvad man nu vælger at kalde det, gennem sig eget liv, gennem de omgivende aktuelle ting. Og de fleste af os er nu en gang sådan indrettede at vi bedst opfatter stilheden når den har form som musik, et lærred når det fremtræder som maleri og en tom side når den er forklædt som digt." (Højholt 1985a: 14-15).

⁵⁵⁹ Foredraget bliver oprindeligt trykt i *Incontri Musicali* i august 1959. Det er svært at citere fyldestgørende fra foredraget uden at genetablere det grafisk, for så vidt at pauserne mellem sætningsstumperne markeres med et langt mellemrum af varierende længde.

⁵⁶⁰ Dette er en konstatering af kvantitativ og ikke af kvalitativ art. Højholts manglende radikalitet på dette punkt skyldes dennes forankring i en litterær og ikke en tværæstetisk praksis. Højholt taler eksplicit om "poesiens rolle", "det sproglige kunstværk", "lyriker", "eksempel på sprog" etc. i *Cézannes metode* (1967). I *Intethedens grimasser* (1972) bibeholdes dette litterære sigte, idet Højholt hævder, at værker ikke kan være tværæstetiske, men at den ene eller den anden involverede kunstart vil dominere. (Højholt 1985b: 76).

K. J. Almqvist: en dansk pioner

En overset dansk pioner inden for dette felt er utvivlsomt maleren og tegneren K. J. Almqvist (1899-1970). Almqvist har udgivet en lang række bøger, måske knap 200(!), i perioden 1923-1969.⁵⁶¹ Langt fra alle Almqvists værker kan betegnes som egentlige bogobjekter, ganske mange er illustrerede værker, men i denne overdådige bogproduktion finder man nogle oversete, interessante og også i international sammenhæng væsentlige værker. Sin radikalitet til trods – eller måske netop grundet selvsamme radikalitet – er Almqvist fraværende både i receptionen af bogobjekterne, i forhold til de tomme bøger og som selvstændigt forfatterskab (end ikke Statens Museum for Kunsts samling af bogobjekter inkluderer værker af Almqvist).⁵⁶² Tre steder kan Almqvist lokaliseres, alle tre steder med tæt tilknytning til den danske tresseravantgarde.

I sin anmeldelse af Per Kirkebys *Blå, tid* (*Information* d. 14. maj 1968) nævner Hans-Jørgen Nielsen, dog uden at nævne Almqvists navn, Almqvists værk *Tomhed*, som er, skriver Nielsen, skrevet af en "nordmand" (sic) "for længe side" (Nielsen 2006: 148). Nielsen har dog næppe haft bogen i hænderne: Siderne i *Tomhed* beskrives af Nielsen som "blanke", hvilket siderne rent faktisk ikke er, idet ordet "tomhed" står trykt på dem.⁵⁶³

To andre steder er Almqvist også nævnt. Kunstsamleren John Hunov har i en lille introduktionsartikel i 1980, "K. J. Almqvist", i kunsttidsskriftet *Cras*⁵⁶⁴ peget på, at visse af Almqvists værker fra 1930'erne og 1940'erne⁵⁶⁵ foregriber "den konkrete digtning" (Hunov 1980: 85). Hunov, der som kunstsamler og senere indehaver af Daner Galleriet, var knyttet til

⁵⁶¹ Det kongelige Bibliotek har registreret 199 værker, men antallet er en smule lavere, da flere af titlerne optræder flere gange. John Hunov skriver i en artikel, at enken (Vera Almqvist) ved et besøg i 1980'erne oplyser at Almqvist skal have udgivet omkring 200 bøger "ved store afsavn og helt ved egen hjælp" (Hunov 1980: 86).

⁵⁶² Dette kan delvist forklares med at samlingen af bogobjekter er anlagt på et senere tidspunkt, hvor Almqvists bøger ikke længere har været tilgængelige, idet de udkommer i små oplag på små forlag.

⁵⁶³ "Der er f.eks. mægtig forskel på at udgive en række blanke blade med titlen *Skriv selv* som Vagn Steen har gjort herhjemme, og en række blanke blade med titlen *Tomhed*, som en nordmand har gjort for længe siden" (Nielsen 2006: 148).

⁵⁶⁴ Tak til Leif Eriksson for at gøre mig opmærksom på eksistensen af Hunovs artikel.

⁵⁶⁵ John Hunov nævner *Den store Sandhed* fra 1933 og *Demokrati* fra 1951. Hunov angiver fejlagtigt at *Demokrati* er udkommet i 1949. Det rigtige årstal er 1951. Sidstnævnte årstal er registreret hos Det Kongelige Bibliotek og værket *Demokrati* optræder ikke på Almqvists samlede publikationsliste, der er trykt i P. Marti-Jensen: *Bogen om K. J. Almqvist* (1950).

tresseravantgarden,⁵⁶⁶ nævner Hans-Jørgen Nielsens *vedr. visse foreteelser* (1967) og Kirkebys *Blå, tid* (1968) samt, i en udvidelse af perspektivet, hollandske Herman de Vries' *Wit is overdaad* (1962)⁵⁶⁷ og italienske Piero Manzoni's *Life and Work* (1969).⁵⁶⁸

Hunov gentager næsten ordret informationerne⁵⁶⁹ i sin selvbiografi *Snot og harsk* (2008), hvortil Hunov føjer nogle biografiske oplysninger (der synes lånt fra Marti-Jensen 1950), samt en opfordring til at man skal genopdage denne "pionerånd, som er glemt eller måske fortiet, da han, som 'gal out-sider', ikke tilhørte den litterære elite" (Hunov 2008: 248), idet der "bør være en plads til ham i litteraturhistorien" (ibid., p. 249).

Hunovs arbejde med Almqvist er tydeligvis ikke af kunst- eller litteraturhistorisk karakter, men "kun" en introduktion, hvilket kan være vigtigt nok, eftersom Almqvists forfatterskab var og er ukendt. Alligevel kan man godt undre sig over, at Hunov fastholder den litterære vinkel, jævnfør placeringen af Almqvist som forløber for "den konkrete digtning" og formuleringen: "en plads til [Almqvist] i *litteraturhistorien*" (min kursivering). De værker som Almqvists værker foregriber, er jo bogobjekter, der stammer fra billedkunstneres hånd (de Vries og Manzoni). Hunov refererer ligeledes ikke til den tradition af tomme bøger, der eksisterer – en tradition, der kunne tænkes mere synlig i 2008 end i 1980 – og foretager heller ikke en differentiering af Almqvists værker (dvs. mellem illustrerede værker og de egentlige bogobjekter) frem for kun at fremhæve enkelte af værkerne. Endelig er der nogle rent faktuelle fejl i Hunovs fremstilling,⁵⁷⁰

⁵⁶⁶ Om John Hunovs relation til Eks-skolen, se Per Kirkeby: "Spørgsmålstegn ved John Hunov" i *Fisters klumme* 1995, pp. 42-45, "*Hjælp! Jeg er samler*" (Hunov & Christensen 1994) samt Hunovs selvbiografi *Snot og harsk* (2007).

⁵⁶⁷ Værkets rigtige titel er blot *Wit*. Bogen fra 1962 er en ny udgave af den helt tomme bog fra 1960, der ikke bærer 1962-udgavens kolofon, hvori det hedder: "wit/ wit is overdaad/ blanc/ blanc est surabondance/ white is superabundance/ weiss ist übermässig/ wit/ wit/ wit is overdaad" (jfr. Møglin-Delcroix 2005: 29).

⁵⁶⁸ Hverken Manzoni eller Herman de Vries er ukendte for den danske tresseravantgarde. Man kan nævne at De Vries deltager i både Festival 200 i 1969 samt er bidragyder til *ta' BOX*. Det lille tidsskrift *Panel 13 Information* nr. 3, 1969 udgør et temanummer om De Vries og han holder en forelæsning d. 13. marts 1969 i Kunstakademiets festsal (jfr. *Panel 13 Information* nr. 3, p. 1). Piero Manzoni bliver introduceret af Köpcke i Danmark i 1960 og udstiller bl.a. en serie af monokrome (hvide) lærreder, der er kvadratiske (jfr. Hesselund 1989: 8). Manzoni arbejder for Åge Damsgaard fra 1960.

⁵⁶⁹ Udgivelsesåret for Manzoni's *Life and Work* angives dog i Hunov (2008) fejlagtigt som 1963. Det rigtige år er 1969 som angivet i Hunov (1980). Fejlen kan skyldes at Manzoni døde i 1963, men at værket som Manzoni havde planlagt til den mindste detalje først udkommer i 1969. I Hunov (2008) gentages som i Hunov (1980) fejldateringen af Almqvists *Demokrati*, dvs. 1949 i stedet for det korrekte 1951.

⁵⁷⁰ *Tomhed* har ikke "cirka 100 sider", hvor der på hver side "kun [stod] ordet tomhed", men både forord, en illustration samt beskedne 32 sider. *Den store Sandhed* har 30 og ikke 24 blanke sider. *Demokrati* er ikke udgivet i 1949, men i 1951 og værket har (i hvert fald i Det Kongelige Biblioteks udgave) kun 246 sider og ikke som Hunov angiver 260 sider.

hvilket måske nok tyder på en egenhændig, men i hvert fald ikke en specielt grundig omgang med værkerne.⁵⁷¹

Fem bøger af K. J. Almqvist har særlig interesse her, nemlig de to værker som Hunov nævner, *Den store Sandhed* (1933) og *Demokrati* (1951), hvortil kan føjes bøgerne *Tomhed* (1933), *Visdom* (1934), der bærer undertitlen "selvbiografi" samt miniaturebogen *et ord – i al evighed* (1945). Disse værker vil her kort blive beskrevet i kronologisk rækkefølge.

Tomhed (1933), hvis format er 17 x 12,5 cm, besidder lidt af samme mystisk-konkretpoetiske egenskaber som Nielsens *vedr. visse foreteelser*, bl.a. via bogens forord på side 5: "bogen tomhed/ er den første bog/ i verden/ hvor tomhed/ ikke findes – / derfor sandhed –/ at tomhed/ i bogen tomhed/ ikke er tomhed/ men bevist tomhed". Tomheden "bevises" (eller måske bedre: demonstreres) gennem ordet "tomhed", hvilket er det eneste ord, der optræder på siderne 1, 8 og 10-32 (én gang pr. side, trykt i varierende størrelse, lille eller stor, men med de samme typer). Her er ikke kun tale om en *materiel* tomhed, men ligeledes en eksistentiel tomhed.⁵⁷² Disse eksistentielle implikationer findes ikke i de andre af Almqvists tomme værker, men samtidig skaber den repetitive struktur en forskydning fra en semantisk (eksistentiel) til en materiel og typografisk betydning. Gennem redundansen 'tømmes' ordet så at sige for betydning.

Den store Sandhed (16,5 x 12,5 cm), der udkommer samme år som *Tomhed* (1933) repræsenterer en yderligere reduktion: Træsnittene er væk. Udover denne 'outsiders' ironiske tilegnelse ("tilegnet i ærbødighed/den/danske/presse") og et forord, hvori det i henhold til "almqvistismen" (en spøgefuldt "åndelig" konception, der også går igen i mange andre af Almqvists bøger)⁵⁷³ formuleres det at "den store sandhed er fornuftens ufornuft [...] og en bog der er tomhed for hver den der frygter sandhed – men hvad er sandhed – derom beretter jeg i

⁵⁷¹ Hunov besidder ikke længere sin samling af Almqvists værker, idet denne samling "med stor glæde [er] givet videre til kunstneren og forlæggeren Henrik Have" (Hunov 2008: 249).

⁵⁷² Udover forordet finder man flere af sådanne tomhedssentenser samt træsnit på siderne 6, 7 og 9. På side 9 står der "tomhed søger menneskene" under et træsnit af fire personer, der sidder på jorden og kigger op på månen og stjernehimlen. Her er altså ikke kun tale om en materiel tomhed, eller om tomheden som sprogfilosofisk størrelse, men måske også en grundliggende eksistentiel tomhed (jævnfør citatet på side 3: "mennesket er intet – giver alt og denne tomhed/skabte mennesket i menneskets egen verden"). Almqvist er utvivlsomt en større materialeeksperimentator end poet eller filosof.

⁵⁷³ I Hunovs interview med Almqvists enke lyder det: "Min mand har fortalt, at det ["en retning benævnt almqvistisme"] opstod ved en selskabelighed, hvor et "vittigt hoved" fandt frem til denne isme. Der var ikke tale om medlemmer eller stiftelse af nogen forening i denne forbindelse." (Hunov 1980: 87).

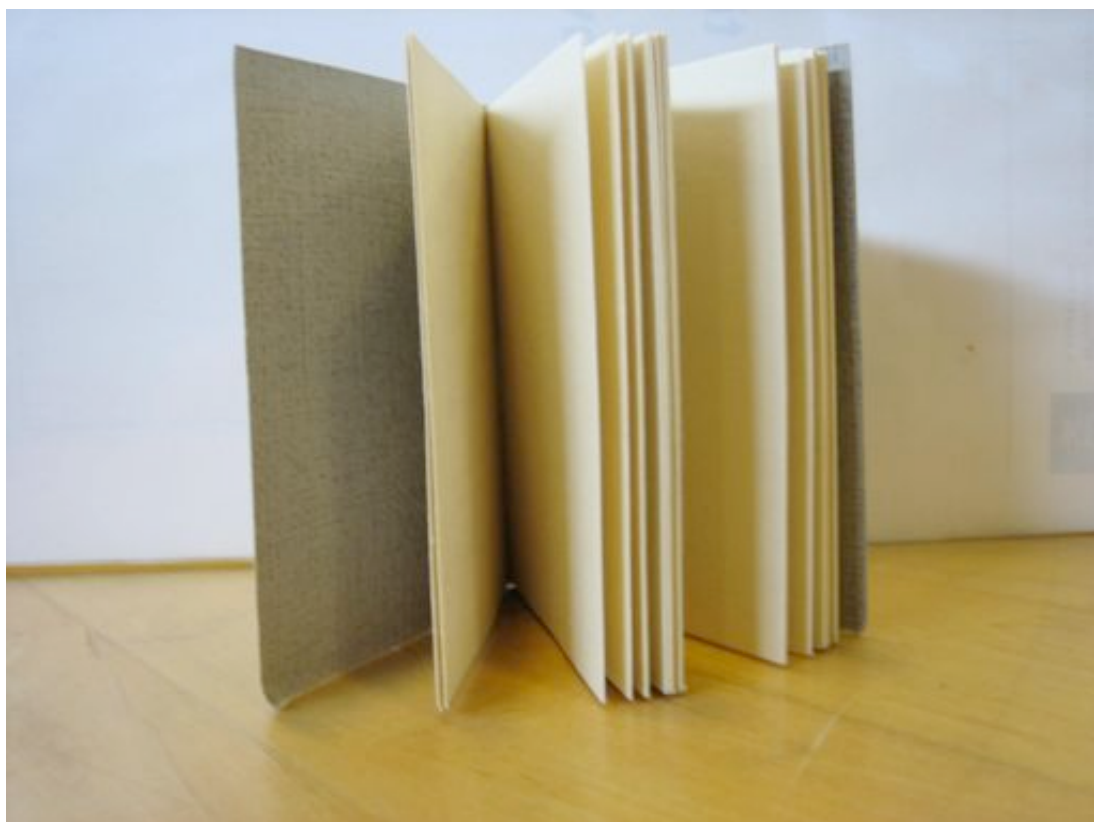
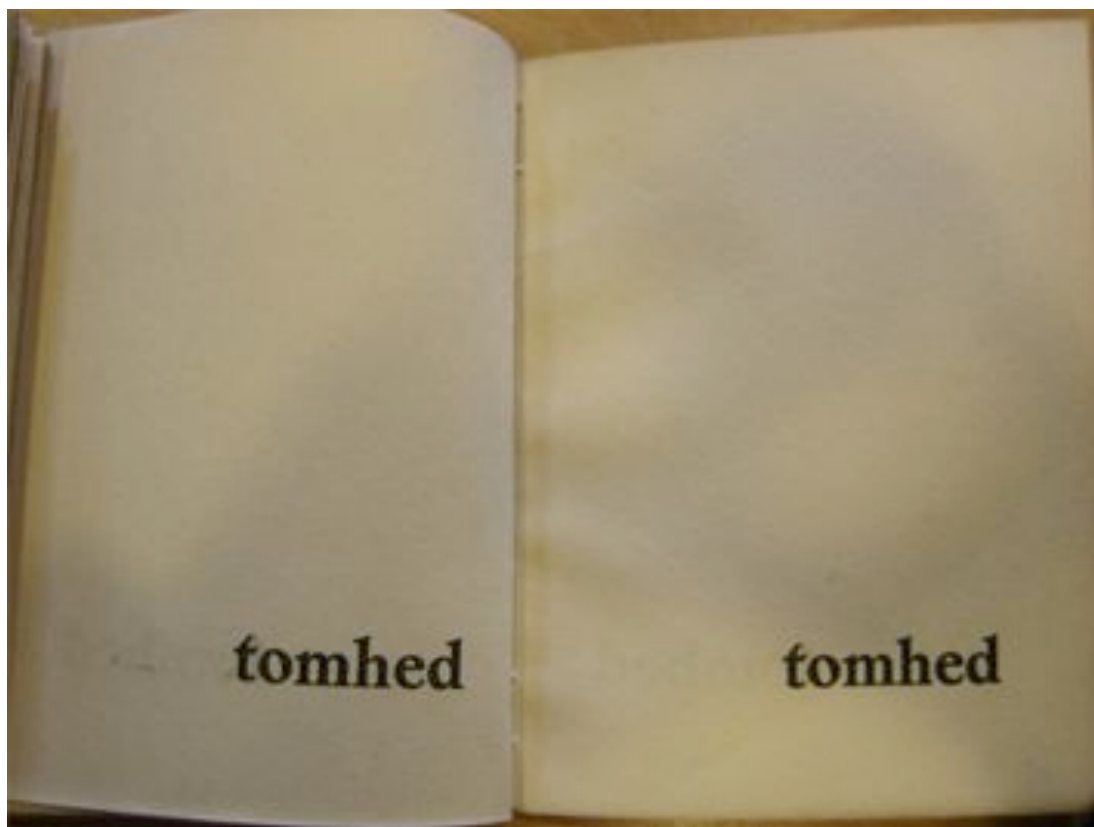
bogens følgende kapitler”.⁵⁷⁴ De resterende sider (pp. 6-30) er helt tomme. På bogens forside er trykt forfatternavn og titel samt en helt sort, håndtegnet firkant, en monokrom flade, om hvilken der på side fem i værket står ”paa omslaget findes forfatterens sidste selvportræt”! Forfatteren er *gået i sort*, hvilket i bogen er at *gå i hvidt*.

En tilsvarende afpersonaliseringsstrategi videreføres i værket *Visdom* (1934), der bærer undertitlen ”selvbiografi”. Selvbiografien, der har samme format som *Den Store Sandhed* (16,5 x 12,5) indledes af en såkaldt ”prologens – epilog”, en paradoksalt betegnelse, der dog svarer godt til indholdet: Almqvist påberåber sig her at være ”dsans profet” (profet af *Den Store Almægtige Natur*) og afskriver sig i forbindelse med sin forestående 35-års fødselsdag sit hidtidige liv, hvorfor ”bogen *visdom* dokumenterer mine ubeskrevne blade indtil d. 27,[sic] november 1934”.⁵⁷⁵ Værket udgør så at sige en udslettelse af Almqvists selvbiografi, der tænkes beskrevet over værkets resterende tomme 18 sider. Almqvist gør sig selv til et ubeskrevet blad eller rettere og mere paradoksalt: en bunke ubeskrevne blade.

I 1945 udkommer miniaturebogen *et ord – i al evighed* (9,2 x 7,2 cm) der indeholder følgende korte forord på side 3: ”miniature bogens/forord/og jeg siger dig *et ord* –/i al evighed ... 3 gange .../ *samvittigheden/ samvittigheden/ samvittigheden/* – – –/ kommer du saa ikke i tanker/ om et eller andet i forbindelse/ med de/ *ubeskrevne blade* .../ forf.” (forfatterens kursiveringer). De resterende 49 sider i miniaturebogen (pp. 4-52) er tomme. *et ord – i al evighed* (1945) er det eneste værk, der rent faktisk opfordrer læseren til at skrive i bogen – hvis man læser ”kommer du saa ikke i tanker/om et eller andet” som læserens chance for en selvransagelse og bodsbekendelse efter krigen?

⁵⁷⁴ Den fulde ordlyd af forordet er: ”utallige almqvistister har bedt mig skrive en bog om den store sandhed – men da personificeret tanke udfra almqvistiske strømninger er humbug matte en saadan bog blive usandhed – for derved at bevidne almqvistismens ret maa denne bog da blive et bevis for almqvistismens sandhed der siger at den store sandhed er fornuftens ufornuft og forstaar mennesket denne sandhed vil de anerkende denne almqvistiske strømning der fastslaar filosofien som den sande humbug idet enhver tosse har betingelser for dyberegaaende tankebetragtninger der krydser tilværelsesproblemet og udtværer erkendelsesproblemerne i tykke bøger til forherligelse af deres store egenkærlighed – og mennesket forstaar ikke mere end de før forstod – – – gennemgaa da nu mine ærede denne bog til sidste side og de vil forstaa at den store sandhed er en bog der er tomhed for hver den der frygter sandhed – men hvad er sandhed – derom beretter jeg i bogens følgende kapitler” (p. 5).

⁵⁷⁵ ”med respektbeundring [sic] for pressen, regeringen og den danske befolkning, skal jeg hermed kundgøre følgende:/Jeg erkender, at sandheden er visdom. Jeg er klar over at almqvistismen er overgangen til dsan læren – den store almægtige natur – og k. j. almqvist er dsans profet. /d. 27. november 1934 bliver mit legeme 35 aar – det vil sige, at alt hvad jeg har gjort inden 27. november 1934 er af en saa ubetydelig karakter, at jeg kalder det skete usket./fra 35-aarsdagen regner jeg med min egentlig fødsel – en født ufødt bliver født – fra den dag begynder mit sande arbejde – min udvikling – stærkere sandhed for hele verden./ bogen *visdom* dokumenterer mine ubeskrevne blade indtil d. 27,[sic] november 1934/ k. j. almqvist”.



III. 13. Øverst: Almqvists *Tomhed* (1933). Nederst: Almqvists *Demokrati* (1951)

Miniaturebogen synes at være tæt beslægtet med værket *Demokrati* fra 1951. Bogen (20 x 14,5 cm) består af 246 blanke sider.⁵⁷⁶ Siderne er ikke helt hvide, idet der er små prikker, rester og sorte tråde i dette (genbrugs?)papir. Til bogen hører et bilag på 13 x 18 cm, altså en anelse mindre end selve bogen, hvis tekst er følgende: "og da/de spurgte mig –/hvad er/demokrati/– – /gav jeg/dem denne bog", signeret med mindre typer og med minuskler: "k. j. almqvist". I nederste venstre hjørne står med ganske små typer: "bilag til bogen/DEMOKRATI". Hvor *et ord – i al evighed* etablerer et helt konkret potentielt skrift(e)rum, så udgør *Demokrati* måske tilsvarende en *tabula rasa*, en let forsinket *stunde null* for demokratiet? Men der er med *Demokrati* ikke umiddelbart tale om samme demokratiske læseraktivering som i *et ord – i al evighed* (*Demokrati* besidder jo ikke en ekspliciteret opfordring til f.eks. at skrive en ny grundlov).

Almqvists værker forekommer at være attentater mod en konventionel forestilling om litteratur, men det er et attentat, der gennem værkernes *tømning* understreger værkernes materielle kvaliteter, deres fysiske beskaffenhed. Tomhedens metafysiske-mytiske implikationer i især *Den store Sandhed* fremstår umiddelbart som parodisk og også ganske studentikos (jfr. hele tanken om dsan og almqvistismen).

Om Almqvist har været en bevidst inspiration, kan være svært at bedømme ud fra selve værkerne, men Nielsens fejlbehæftede omtale af såvel Almqvists nationalitet som værkets *Tomheds* specifikke indhold tyder ikke på det. Omvendt har Kirkeby direkte adspurgt svaret, at han i 1960'erne "læste" Almqvist, men at Almqvist ikke har været noget "forbillede".⁵⁷⁷ En opsporing af mulige inspirationskilder i forhold til tresseravantgarden er interessant, men ikke altafgørende, idet Almqvists værker under alle omstændigheder markerer eksistensen af en lille, men dog tilstedeværende tradition for tomme bøger hertillands. Forbillede eller ej, så er Almqvist en forgænger i forhold til Steens, Nielsens og Kirkebys tomme bøger. Men der er tale om en 'tradition', der bliver skabt med tilbagevirkende kraft, både af de senere tilkommende kunstnere, men selvfølgelig også af kunst- og litteraturforskere, et aspekt, hvilket Møglin-Delcroix også betoner i forbindelse med relationen mellem 1910'ernes og 1920'ernes eksperimenter med bogmediet i forhold til 1960'ernes avantgarder.

⁵⁷⁶ Da Det Kongelige Biblioteks eksemplar er bundet ind, er det umuligt at se værkets forside.

⁵⁷⁷ Interview med Kirkeby, juni 2008.

Receptionen af de tomme bøger i 1960erne

I dagbladenes reception af de fem tomme bøger fra perioden 1965-1969 er der helt generelt en bevidsthed om, at tilsvarende projekter finder sted, men der er langt overvejende tale om at etablere "interne" forbindelser (dvs. at *vedr. visse foreteelser* ved udgivelsen i 1967 sammenlignes med *Skriv selv*, der er udkommet to år tidligere). Et træk, der gentages i den egentlige litteraturhistoriske reception af værkerne.

Man kan dog i Torben Brostrøms anmeldelser finde spredte associationer til Jean Cocteaus film *Orphée* (ifm. *Skriv selv*),⁵⁷⁸ Carl Fredrik Reuterswårds *Samlade verk* fra 1963 samt Åke Hodells *Verner von Heidenstams Nya Dikter* fra 1967 (ifm. *vedr. visse foreteelser*).⁵⁷⁹ Kun i Cocteaus film *Orphée* indgår der en tom bog (eller rettere: tomme digte trykt i et tidsskrift),⁵⁸⁰ hvorimod *Samlade verk* ikke er en egentlig "tom" bog, men et *skriftreduceret* værk og *Verner von Heidenstams Nya Dikter* er et bearbejdet værk.⁵⁸¹ Brostrøms ærinde er dog i højere grad at pege på parallelle "attentater" på litteraturen frem for tomme værker.

Inden for tresseravantgardens egen kreds finder man enkelte receptioner af disse tomme bøger. Hans-Jørgen Nielsen nævner i sin anmeldelse af Per Kirkebys *Blå, tid* (*Information* d. 14. maj 1968) at man kan finde paralleller i *Skriv selv*, *Blå, 5*, i denne "nordmands" (Almqvist) værk *Tomhed* samt i John Cages tomme "musikstykke" (læs: 4'33).⁵⁸²

I Jane Pedersens artikel "Det tomme" i *Billedkunst* nr. 3, 1968 er emnet dematerialiseringen af kunsten, og her skriver hun bl.a. om Yves Klein, Robert Morris, Claes Oldenburg og John Cage. Pedersen indfører en skelnen mellem Yves Klein og John Cage. Klein (der døde i 1962) er ikke "kommet fri af den dualisme mellem materiale og ånd som overvindes i løbet af 1960erne" (Pedersen 1968a: 168). Yves Kleins tomhed er således "endnu [...] af

⁵⁷⁸ T.B. (Torben Brostrøm): "Do it yourself", *Information* 10. november 1965.

⁵⁷⁹ Torben Brostrøm: "Bogattentater", *Information*, d. 14. december 1967.

⁵⁸⁰ I filmen optræder poesien nye håb, en attenårig digter, der har udgivet nogle blanke digte i et tidsskrift (og ikke en selvstændig bogudgivelse som Brostrøm fejlagtigt skriver). Se Cocteau (1972: 105-106).

⁵⁸¹ *Samlade verk* udgøres af en træblok, hvorimod *Verner von Heidenstams Nya Dikter* er Hodells med tuschklatter skændede version af nationaldigteren Heidenstams digte.

⁵⁸² Nielsen udelader faktisk sin egen *vedr. visse foreteelser*, men han nævner den dog i en parentes: "(Hvad Hans-Jørgen Nielsens „hvidbog“ fra i efteråret – *vedr. visse foreteelser* – angår, er der derimod egentlig ikke tale om en tom bog, men om et sammensat tegnkompleks, hvori der indgår både verbale og ikke-verbale tegn)" (Nielsen 2006: 148). Der er ikke tale om nogen modsætning mellem at indeholde "verbale og ikke-verbale tegn" og være tom. De verbale tegn er jo f.eks. gemt bag papirlapper, så værket for en første betragtning jo i realiteten fremstår tom.

eksistentialistisk karakter og har en metafysisk overtone" i forhold til John Cage, hvis tomhed er "mere åben tom end Kleins" (ibid.). Pedersen skelner altså her mellem Cages 'åbne' tomhed og Kleins 'reducerede' tomhed. I forbindelse med de "dematerialiserede" bøger (dvs. *tekstens* dematerialisering) nævner hun Nielsens *vedr. visse foreteelser*, Kirkebys *Blå, tid* og hollænderen Herman de Vries' *Wit* (1962).⁵⁸³

I modsætning til Nielsen og andre understreger Jane Pedersens disse bogobjekters 'revolutionære' karakter og imødegår dermed en, bestemt ikke utænkelig, mistanke om disse værkers rendyrkede formalisme. Dette sker ved, at hun understreger at disse værker udgør "uklassificerbare kommunikations-situationer med stor forøgelse af det tilfældige element" og "ophævelsen af overlevende absolutte værdisystemer" (Pedersen 1968a: 160). Denne kunstneriske problematik ækvivalerer, mener Jane Pedersen, med en tilsvarende anti-autoritær og yderst samtidig (jævnfør udgivelsesåret: 1968) bevægelse: "Der er en parallel mellem denne kunstneriske situation og den vesterlandske ungdomsrevolte, der også repræsenterer en grundlæggende holdningsændring til samfundets officielle, lukkede værdihierarkier", nemlig "det totale engagement istedet for tilskuerholdninger" (ibid.).⁵⁸⁴ Pedersens ræsonnement kan forekomme tvivlsomt (ikke mindst med historiens bagklogskab) eftersom disse værker som følge af politiseringen af det æstetiske felt let fremstår som obsolete, verdensbortvendte og formalistiske eksperimenter uden eksistentielt og politisk korrelat.

Grunden til den relativt detaljerede gennemgang af receptionen er, at der skal peges på, at der med tiden sker en grundlæggende begrænsning i perspektivet. Hvor den første reception af de tomme værker i dagblade og (kunst)tidsskrifter i 1960erne sammenligner værkerne med eksempler fra international film, maleri, musik samt egentlige bogobjekter, så indsnævres perspektivet i den efterfølgende litteraturhistoriske reception, idet sidstnævnte i 1980erne udelukkende inddrager de øvrige tomme bøger (af Kirkeby, Nielsen og Steen). En reduktion af

⁵⁸³ Pedersen foretager dog en skelnen mellem disse tre værker, idet *vedr. visse foreteelser* beskrives som dematerialiseret tekst og "et rum, en scene" der skal fyldes, hvorimod hhv. Herman de Vries' *wit* fungerer som et "objekt" og Kirkebys *Blå, tid* er "en farvesituation af en vis udstrækning, som opleves både i tid og rum" (Pedersen 1968a: 160). Pedersens skelnen er dog noget tvivlsom: *vedr. visse foreteelser* og *Blå, tid* er ikke mindre et objekt end *wit* – omvendt kan *wit* også opleves som en "farvesituation" udstrakt i tid og rum. Herman de Vries' zen-inspiration (Møglin-Delcroix 2005: 29-30) fremgår f.eks. ikke hos Pedersen.

⁵⁸⁴ Denne parallelisering mellem bogobjekterne og et mere udadvendt projekt finder man også i afløseren for kunstitidsskriftet *A+B*. I tidsskriftet falbydes både en række "A+B"-plakater af mere udadvendt og revolutionært tilsnit samt de små bogobjekter (*informations, Blå, 5* og *Blå, ornament*)

perspektivet fra et transnationalt og tværkunstnerisk udgangspunkt til et mere begrænset nationalt og litterært. En indsnævring i perspektivet, der nok kan forklare en del af den stedmoderlige behandling som disse værker siden har fået, idet de fremstår isolerede og noget obskure i denne begrænsede kontekst.

Tomme bøger, tomme billeder, tomme musikstykker

At der eksisterer en tradition for tomme bøger, ikke kun i 1960'erne, men tillige i det 20. århundrede bekræftes af flere nyere publikationer, både i form af udstillingskataloger fra retrospektive udstillinger, der blandt andet inkluderer tomme bøger⁵⁸⁵ samt kunstkritikeren, samleren og kunstneren Michael Gibbs' lille bog *All or nothing. An anthology of blank books* (2005), der formodentlig er det første, om end noget kortfattede og lidt vel deskriptive forsøg på at sammenfatte de tomme bøger historie.⁵⁸⁶ Gibbs holder sig dog til en kronologisk fremadskridende og deskriptiv tilgang i denne sideordnede fremstilling, hvor stort og småt flyder mellem hinanden. Her er der dog fortrinsvist tale om tomme bøger på hovedsprogene, eksempelvis optræder ingen af de danske eksperimenter. Gibbs holder sig desuden helt overordnet til de tomme bøger, der er *hvide*, ikke tomme bøger generelt. De tomme bøger afgrænses ikke fra kunstarterne billedkunst og musik, idet et antal monokrome malerier plus et enkelt tomt musikstykke (Cages 4 '33") inddrages i fremstillingen, hvortil kommer enkelte tomme tidsskrifter⁵⁸⁷ samt tidlige forsøg med tomme digte eller tomme romankapitler.⁵⁸⁸ Gibbs konstaterer angående de tomme bøger, at "their approaches, even to such an elementary concept of blankness, varies considerably, as it is the purpose of this essay to demonstrate" (Gibbs 2005: 1)

⁵⁸⁵ Maffei & Picciau (2006), Mœglin-Delcroix et al. (2004), Mœglin-Delcroix (2005) og (2008).

⁵⁸⁶ Eksempelvis gives ingen litteraturreferencer eller referencer på de anvendte citater fra kunstneren. Gibbs (2005) fremtræder som en samler, snarere end en kunsthistoriker/litteraturhistorikers værk. Gibbs er selv bogkunstner og forlægger. *All or nothing* forefindes i to versioner, en almindelig version samt en hvid udgave, hvor teksten er trykt med en let cremet hvid skrift på hvidt papir, hvilket gør at teksten kun kan læses i direkte sollys! Desuden er halvdelen af bogen illustrationer af indhold fra et større antal hvide bøger, der fremstår helt hvide, dvs. usynlige. *All or Nothing* udgør således en form for hvidbøgernes hvidbog.

⁵⁸⁷ Tidsskrifterne *Nul=0* og *Revue Integration*, begge udgivet i 1960'erne.

⁵⁸⁸ Hhv. russeren Vasilisk Gnedovs tomme digt i *Death to art* (den engelske oversættelse af den russiske originaltitel) fra 1913 og Lawrence Sternes tomme romankapitler i *The Life and Opinions of Tristan Shandy, Gentleman* fra 1759.

Min receptionsmodel med de fire registre holder stik i forhold til materialet i Gibbs (2005), hvis eksempler kan rubriceres som hhv. en parodi, et attentat, en dyrkelse af materialiteten eller af metafysikken/mystikken. Gibbs foretager ingen kvalitativ skelnen i sin fremstilling, men der forekommer dog at være en tydelig tendens: De mest interessante hvide værker synes at være skabt af avantgarderne (1910erne, 1920erne, 1960erne), idet man kan se hvordan væsentlige kunstnere som Piero Manzoni (*Life and Work*, 1969), Herman de Vries (bl.a. *wit*, 1962), fluxuskunstneren Robert Filliou (*Poème collectif*, 1968) m.fl. opererer med disse tomme eller næsten tømte værker som en del af deres kunstneriske praksis, hvorimod senere forsøg fra især 1980erne og 1990erne snarere har karakter af kuriosa, idet disse hvide bøger ikke udgår fra en betydningsfuld kunstpraksis, men snarere virker som spredte, parodiske forsøg (der heller ikke er udtryk for afpersonalisering),⁵⁸⁹ hvilket dog ikke udelukker at nye kunstneriske forsøg med tomme værker kan give overbevisende kunstneriske resultater.⁵⁹⁰ Det er altså vigtigt at understrege, at de tomme bøger kan anskues i to optikker samtidig: Dels som tomme værker i en tradition af tomme værker, dels som tomme værker, der mere specifikt kan lokaliseres i tid og rum, f.eks. som værende en del af 1960ernes afpersonaliseringsstrategier.

Både hos Pedersen (1968), Mœglin-Delcroix (2005) og Gibbs (2005) sker en parallelisering mellem de tomme bøger, de tomme billeder og de tomme musikstykker grundet visse oplagte ligheder, men der er hos de tre kun et begrænset blik for, hvilke væsentlige forskelle, der er.

Ligheder mellem det monokrome maleri og de tomme bøger kunne være, at begge er anti-illusionistiske, og at hverken de tomme bøger eller de monokrome malerier er udtryk for en stil eller en isme, men at der tværtimod opereres hinsides ismer. Jævnfør hhv. det monokrome maleris og de tomme bøgers *tradition*, der ikke er en tradition inden for én

⁵⁸⁹ F.eks. *The Great Achievements of the Negro Race*, udgiver: Sons of Liberty, Hollywood, California (16 siders pamflet, 14 sider kun med titel plus paginering, udgivelsesår ikke oplyst af Gibbs), *The Official Government Nuclear Survivors Manual – Everything that is known about Effective Procedures in Case of Nuclear Attack* (102 tomme sider, 1982) og Victor David Dinnerstein: *The Wit and Wisdom of Spiro T. Agnew* (et ikke-angivet antal tomme sider). Her anvendes tomheden taktisk i forsøget på at nedgøre USAs sorte befolkning (hvid= ingen bedrifter) eller beskrive den håbløse situation ift. et angreb med atomvåben (hvid= der er ingen hjælp at hente) eller Nixons vicepræsidents (1969-73) manglende charme (hvid= den manglende "wit" and "wisdom"). Jeg vil tilføje et enkelt andet værk: Hubertus Czernin *Was von Jörg Haider bleibt. Notizen*, der blev udgivet i 2003 indeholdende 96 sider i formatet 10 x 15 cm. Forsiden viser den siden hen afdøde Jörg Haider, der noget betuttet er ved at stige ombord på en noget mere fredfyldt udseende kamel.

⁵⁹⁰ I Mœglin-Delcroix (2008) plæderes for at denne praksis med de tomme bøger også i dag kan frembringe interessante æstetiske resultater. Hun nævner eksempler som Irma Blanks(!) *Ur-Buch ovvero Romanzo blu*. (Milano: Archivio Nuova Scrittura, 1997) og Nadine Lères *Mizu ni nagazu* (Colomiers: Espace des arts, 1998). For Irma Blank, se desuden Lamonis (2007).

kunstretning, men forskellige udformninger inden for mange kunstretninger (ift. dette traditionsaspekt, jfr. Rose 2006).

En væsentlig forskel mellem det monokrome maleri og de tomme bøger er tidsaspektet, idet bogmediet qua dets (intenderede) kronologiske aflæsning fra side 1 og frem til bogens slutning, i betydelig grad adskiller sig fra maleriet, der er statisk. Men de tomme bøger problematiserer, ja i visse tilfælde endda annullerer tidsaspektet.⁵⁹¹ Hvornår standser læsningen af en tom bog, når siderne er upaginerede og der intet eller stort set intet er at læse? Har man læst værket, når "stort set intet" er blevet læst? I givet fald tager det ca. 10-15 sekunder at læse *vedr. visse foreteelser*, men herved ser man bort fra værkets taktile, men også de visuelle og filosofiske aspekter.

En anden forskel mellem det monokrome maleri og de tomme bøger er sidstnævntes *titler*, der danner en kontekstuel ramme om værket, hvorimod monokrome malerier ofte, men ikke altid (jfr. f.eks. Yves Klein), ikke har titler. Desuden er en del af de tomme bøger ikke fuldstændig tomme. Som Anne Møeglin-Delcroix noterer i forbindelse med den håndfuld tomme bøger, der optræder i *Looking. Telling. Thinking. Collecting* (2004), så kan titlerne på disse tomme bøger

"be the vehicle of infinitely rich and varied meanings thanks to the power of a title [...] to a image carefully hidden in the middle of the white pages [...], to a handling by the reader who is invited to fill the pages [...] Such books are deceptive to the eye but nevertheless offer much to reflect on, to imagine, and even to do" (Møeglin-Delcroix 2004: 187)

Når der er så godt som intet (skriftligt) i disse værker, får det "noget", der trods alt er tilstede, en ganske betydningsfuld rolle i forhold til kontekstualiseringen og analysen af værket. Nielsen er selv inde på noget tilsvarende, når han i anmeldelsen "Per Kirkeby (fortsat)" (Nielsen 2006: 148-149) skriver at "[de tomme bøger] er aldrig totalt tomme. Og 'betydningerne' kan styres af den ramme, ophavsmanden placerer sit værk i" (Nielsen 2006: 148). Værkets titel er selvsagt en betydningsfuld del af den ramme. Det er ikke ligegyldigt om værket hedder *Skriv selv* eller *vedr. visse foreteelser/en hvidbog* eller, som den kunstnerbog Heinz Brand⁵⁹² udgiver i 1978, *Leerer*

⁵⁹¹ Jfr. Kirkebys *Blå, tid*, der ophæver tidsaspektet, som svar på Henning Christiansens kritik (i *ta'* nr. 2, 1967) af *Blå, 5*, der kunne gennembladres i forskellige tempi, hvilket Christiansen anså for at være en svaghed.

⁵⁹² Det er ikke lykkedes mig at opspore informationer om (den schweiziske kunstner?) Heinz Brand andet end oplysningerne om at værket *Leerer Gedankengang* bliver trykt i 400 eksemplarer (størrelse 24 x 17 cm) og udgivet i

Gedankengang. "Skriv selv" markerer et demokratisk, læseraktiverende projekt, hvorimod Heinz Brands titel spøgefuldt peger på værket som materiel manifestation af en manglende inspiration eller blot en fredfyldt absence. *vedr. visse foreteelser/en hvidbog* er derimod en noget mere kryptisk titel, der ikke lige så let lader sig fortolke.

En tredje forskel er signeringen af værket: De tomme bøger, som er inkluderet i Gibbs (2005), den hidtil mest udtømmende optegnelse over tomme værker, bærer alle et forfatternavn, det samme gælder Almqvists, Nielsens, Steens og Kirkebys værker. Barbara Rose skriver at "because they [de monokrome malerier] are not signed on the surface, monochrome works aspire to anonymity" (Rose 2006: 54), men dette anonymitetsprincip kan ikke overføres til de tomme bøger. Rose overser dog den ramme som de monokrome malerier optræder i, nemlig kunstudstillingen, hvor disse oplysninger om ophavsmanden jo som oftest vil stå ved siden af selve værket.

Om det monokrome maleris modvilje mod fortolkning, skriver Barbara Rose følgende: "The monochrome work of art remains mysterious, an enigmatic presence that resists interpretation." (Rose 2006: 21). Denne uvilje mod fortolkning har en aktiverende karakter for betragteren. Rose anvender interessant nok en metafor fra litteraturen: "the monochrome remains a blank page whose message is found in the mind of the reader" (Rose 2006: 78). At det er den enkelte side, der anvendes som sammenligningsgrundlag, skyldes, i modsætning til bogen, arkets statiske karakter (med mindre den altså indgår i en bog). De tomme bøger er som oftest mindre "tomme" end de monokrome malerier grundet de tomme bøgernes konceptuelle ramme og titler. Men i forhold til det monokrome maleris modsætten-sig-fortolkning kan man dog hævde at der – f.eks. i Yves Kleins monokrome malerier – blot sker en fortolkningsmæssig forskydning fra værket til værkets intertekst, dvs. at de monokrome malerier og de tomme værker for begges vedkommende er afhængig af udenoms-konteksten. De tomme bøger ekspliciterer blot deres egen ramme og koncept en kende mere tydeligt.

Rent receptionshistorisk er det interessant, at man genfinder det samme mønster inden for receptionen af det monokrome maleri som inden for de tomme bøger (et aspekt, der ikke tidligere er blevet peget på). Barbara Rose opererer umiddelbart kun med to registre,

forbindelse med en udstilling i Bern i 1978 på galleriet Erika + Otto Friedrich, jævnfør oplysningerne i *Looking, telling, thinking, collecting* (2004), p. 212.

materialitet og metafysik. Rose skriver om det monokrome maleri, at det har to rødder: en mystisk ("mystical") og en konkret/materiel ("concrete"), to positioner, som hun konkretiserer ved at modstille Malevichs monokrome eksperimenter (hvide) med Rodchenkos ditto (sorte).⁵⁹³ Implicit ligger de to øvrige positioner, attentatet og parodien, dog i Roses fremstilling: Eksempelvis indikerer dyrkelsen af den materielle side i Rodchenkos monokrome malerier ligefrem maleriets død, altså attentatet. Tilsvarende er forløberen for det monokrome maleri, som Rose selv skriver, af parodisk art, nemlig i form af værker af den proto-dadaistiske, franske kunstnergruppe Les Incohérents i 1880'erne (Rose 2006: 25). Alle fire positioner fra receptionsmodellen genfindes altså også hos Rose.⁵⁹⁴

Her skal også knyttes nogle kommentarer til John Cages 4' 33". Cages stykke anvendes som eksempelmateriale i Pedersens og Nielsens respektive artikler fra 1968 samt hos Gibbs (2005) uden at sammenligningsgrundlaget dog bliver præciseret. En direkte sammenligning mellem de tomme bøger og Cages 4' 33" er problematisk trods værkernes umiddelbare ligheder: hhv. ingen skrift og ingen musik. 4' 33" er både stykkets titel og varighed. Stykkets begyndelse markeres ved at pianisten åbner og efter tidsintervallet lukker klaveret. I partituret for stykket, der er skrevet "for any instrument or combination of instruments" angives tidsintervallerne 33 sekunder, 2 min. og 49 sekunder samt 1 minut og 20 sekunder (således bliver stykket opført af pianisten John Tudor). Cage angiver dog at "the work may be performed by any instrumentalist(s) and the movements may last any lengths or time" (Cage 1960: upag.). Det musikalske materiale, tonerne, eksisterer ikke inden for denne ramme, kun instrumenterne, der ikke spiller og tilhørernes egen sukken, forargede udbrud, snøften etc. Udgangspunktet for Cages stykke er i øvrigt Robert Rauschenbergs hvide malerier fra 1951.⁵⁹⁵ Både 4' 33" og de tomme bøger betegner forfatterens/komponistens tilbagetrækning fra værket efter at have skabt en værk-nødvendig ramme. Denne ramme bliver dog perciperet som del af hhv. en individuel "kunst"oplevelse modsat en kollektiv. I Cages værk udgør publikums reception af værket i udpræget grad selve værket, dvs. værket forandrer sig fra gang til gang, hvorimod de

⁵⁹³ "Thus the monochrome has two sources: mystical and concrete. Its development in the twentieth century illustrates the division between the spiritual search for a transcendental experience and the wish to emphasize the material presence of the object as a concrete reality and not an illusion. The two opposed meanings of the monochrome – the concrete object and the mystical icon – merge in the first monochrome paintings by Kazimir Malevich completed on the eve of the Russian Revolution" (Rose 2006: 21).

⁵⁹⁴ Om "Les Arts Incohérents" se Charpin (1990).

⁵⁹⁵ Jfr. Cage: "On Robert Rauschenberg, Artist, and his work" i *Silence* (Cage 2004: 98).

tomme bøger al læserdeltagelse til trods stadig væk foreligger som fysiske genstande, der kan beskrives eksakt. Cages stykke er på sæt og vis også et bogobjekt, en (node)tom bog, idet 'partituret' til stykket, er blevet udgivet, et partitur, der selvsagt ikke indeholder nogle noder, men kun en skriftlig instruktion.⁵⁹⁶ Tidsfaktoren er ligeledes væsensforskellig: De tomme bøger annullerer (eller kan annullere) tiden qua dens manglende indhold og dens manglende paginering, hvorimod 4' 33" i overordentlig grad specificerer tiden.

Skal man parallelisere koncertsituationen med læsesituationen, så skal formålet med de tomme bøger være at henvise, ikke til den tomme side (bogens materialitet eller metafysik), men til kroppens, dvs. sansernes betydning i forhold til læsesituationen og denne læsesituations forankring i et socialt og fysisk rum, jævnfør Georges Perecs essay "Lire: esquisse socio-physiologique" (Perec 2003), hvor Perec beskriver hvordan omgivelserne, støj fra f.eks. metroen eller legende børn, bliver en del af læsningen.⁵⁹⁷ De tomme bøgers "svaghed" i denne forbindelse er den manglende tidslige afgrænsning (af en tilpas længde), der gør at læseren/betragteren når at erkende det omkringliggende sociale og fysiske rum.

Der er altså forskel på tomme musikstykker, tomme (monokrome) malerier og tomme bøger, om end lighederne i form af det anti-illusionistiske, anti-mimetiske etc., ja det afpersonaliserende, er større, med mindre der, som i tilfældet med Klein, er tale om en metafysisk tomhed.

Parametre for tomme bøger

Kan man opstille æstetiske vurderingsparametre for disse tomme værker? Er det ene tomme værk bedre end det andet? Hans-Jørgen Nielsen er inde på dette punkt i sin anmeldelse af *Blå, tid*:

⁵⁹⁶ Jfr. Cage (1960).

⁵⁹⁷ "Ne convient-il pas, en tout cas, d'interroger ces environnements de la lecture: lire, ce n'est pas seulement lire un texte, déchiffrer des signes, arpenter des lignes, explorer des pages, traverser un sens; ce n'est pas seulement la communion abstraite de l'auteur et du lecteur, la noce mystique de l'Idée et de l'Oreille, c'est, en même temps, le bruit du métro, ou le balancement d'un wagon de chemin de fer, ou la chaleur du soleil sur une plage et les cris des enfants qui jouent un peu plus loin, ou la sensation de l'eau chaude dans la baignoire, ou l'attente du sommeil ..."
(Perec 2003 : 119).

*“There is no such thing as an empty room or an empty space,”*⁵⁹⁸ skriver John Cage, som iøvrigt har lavet et „tomt“ musikstykke – stilhed i et vist tidsrum. Og det er jo netop humlen ved de tomme bøger. De er aldrig totalt tomme, de betyder altid noget. Og „betydningerne“ kan styres af den ramme, ophavsmanden placerer sit værk i. Hermed er vi også fremme ved et muligt vurderingskriterium på genren „de tomme bøger“ – handlingens grad af alibi og præcision. Er den ramme, ophavsmanden har stablet på benene, interessant nok til at kunne legitimere handlingen, og er realisationen i overensstemmelse med rammen? Det er for så vidt gode gamle værdikriterier på kunst i det hele taget. Og der findes både gode og dårlige tomme bøger.” (Nielsen 2006: 148)

De tomme bøger er aldrig tomme, idet de styres af den ramme som værkets ophavsmand har konstrueret, mener Nielsen. Hos Nielsen bliver de tomme bøger per princip *ikke* afskrevet som meningsløse eller som værende ikke-kunst/litteratur grundet deres manglende eller stærkt reducerede skriftlige indhold. Men man kan uddybe spørgsmålet om ”rammen” noget: Rammen udgøres af værkets koncept, et koncept, der ofte er ikke-artikuleret, men kan aflæses af værkets materielle udformning. En væsentlig del af konceptet udgøres af værkets titel, eftersom ikke alle tomme bøger er blevet bearbejdede og derved fremstår som konventionelle tomme bøger, hvis tomhed så at sige kvalificeres af titlen (eller af en given paratekst). Værkernes tomhed taget i betragtning bliver værk-eksterne skrifter om værket ligeledes af stor betydning for den kontekst som værket bliver læst ind i. Men denne ramme, der konstrueres af værkets koncept og materielle udførelse, skal måles efter dets ”grad af alibi og præcision”, dvs. om rammen legitimerer handlingen og om den realiserede handling så er i ”overensstemmelse med rammen” (ibid.) som Nielsen skriver. Nielsens tilføjelse om at ”det er for så vidt gode gamle værdikriterier på kunst i det hele taget.” (ibid.) er dog noget tvivlsom, eftersom almindelige æstetiske vurderingskriterier ikke kun er en bedømmelse af et 1:1-forhold mellem koncept og konceptets realisation, men også dets ”alibi”, der jo bliver defineret af værk-eksterne parametre. Her opstår der et problem for de tomme bøger, idet disse værk-eksterne parametre primært har været skønlitteraturens, eftersom disse tomme bøgeres væsentligste reception har fundet sted inden for den litterære institutions rammer, jfr. anmeldelser i dagblade og den efterfølgende litteraturhistorieskrivning i oversigtsværker. En mulig ramme er derimod at placere disse værker i en tradition af bogobjekter og ift. underkategorier som eksempelvis ”de tomme bøger”.

⁵⁹⁸ Nielsen fejlciterer Cage her. I *Silence* hvorfra dette stykke er taget står der ”There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. (Cage 2004: 8)

Vagn Steen: *Skriv selv* (1965)

Vagn Steens *Skriv selv* udkommer i 1965 som bind nr. 45 i Borgens serie af billigbøger. Prisen for bogen er beskedne 2,25 kroner⁵⁹⁹ og prisen er en integreret del af konceptet, hvorfor Vagn Steen forlader sit forlag Gyldendal til fordel for Borgens forlag, da førstnævnte ikke vil udgive første oplag af værket som billigbog, hvilket heller ikke er normen for et førsteoplæg, men derimod en del af konceptet for Vagn Steens konkrete bog.⁶⁰⁰

Værkets undertitel er "EN KALENDER AF VAGN STEEN/ fuld af muligheder". *Skriv selv* har et lille og handy format, 14 x 9,3 cm, og indeholder 128 upaginerede og helt blanke sider. Værkets titel "Skriv selv" fylder hele 9 x 9,3 cm (dvs. mere end 60% af forsiden) og titlens imperativ forlænges ud i bogens grafiske tilrettelægning. "E" i "selv" er i samme skriftstørrelse og type som de øvrige bogstaver, men synes at være manuelt manipuleret, så det fylder mere (bogstavet ser "buttet" ud modsat de øvrige slanke bogstaver), hvilket formodentlig er foretaget af hensyn til titlens symmetri, idet "s" og "v" i titlens to ord på den måde kan stå under hinanden. Ligeledes muliggør forskydningen at "i"-et i "skriv" kan forlænges ned i "l"-et i "selv".⁶⁰¹

Skriv selv udkommer samme år som Vagn Steens *Riv selv* (sidstnævnte udkommer som nr. 42 i Borgens billigbogsserie). *Riv selv* ikke kun rimer på *Skriv selv*, men har eksakt samme format og grafiske tilrettelægning. Hvor det læseraktiverende element i *Riv selv* består i at rive de 'overflødige' elleve digte ud af værket,⁶⁰² så kommer læseren i ganske anderledes grad på

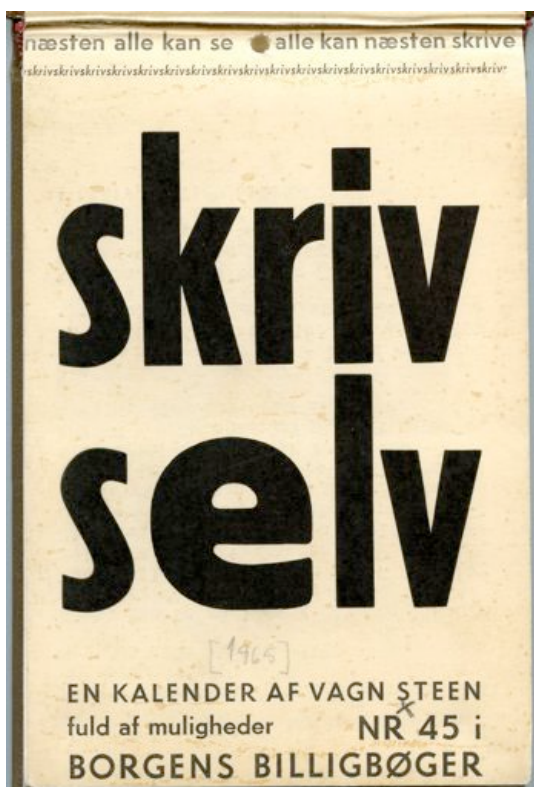
⁵⁹⁹ Eksempelvis sælges *vedr. visse foreteelser*, der udkommer i 1967 til 20 kr. Prisen er en tydelig markering af forskel i de respektive projekter: notesblok vs. kunstgenstand. Tager man forbehold for den høje inflation i 1960'erne og de to år, der ligger mellem *Skriv selv* og *vedr. visse foreteelser*, er en pris, der er næsten ti gange så høj, stadigvæk signifikant. *vedr. visse foreteelser* er delvist manuelt fremstillet, idet rammen har skullet skæres ud og flapperne tilføjes.

⁶⁰⁰ Personlig meddelelse, november 2008.

⁶⁰¹ Denne forlængelsesteknik anvendes ligeledes på f.eks. omslaget til *Riv selv* (1965), på Steens plakat til "Kantate for Kunstfonden" (se Vagn Steen: "Tak for kunststøtten", *Berlingske Aftenavis* d. 31. marts 1965) og i digtet "der er linier i digtet" i *Læsninger* (1969).

⁶⁰² "Jeg har skrevet for meget – der er mere / end 52 digte – og jeg har også skrevet for / lidt måske – for Dem / Jeg har tænkt mig at De selv skal vælge / 52 digte De vil beholde og at De så vil rive / de øvrige elleve ud – jeg har også tænkt / mig at De kan synes jeg har gjort nogle af / digtene alt for korte – men så kan De selv / skrive noget til

arbejde i *Skriv selv*: Læserdeltagelsen er nu udvidet til at omfatte produktionen af indholdssiden. *Skriv selv* er både et teoretisk manifest for digtets demokratisering (i form af værkets paratekst) og en ramme for en praksis af samme (i form af de 128 blanke sider). *Skriv selv* er, hvilket vil blive demonstreret i det følgende, den af de tomme bøger, der er mindst afpersonaliseret, eller hvor afpersonaliseringen i hvert fald primært skal forstås som en vidtdreven afmytologisering af Forfatteren.



III. 14. Vagn Steen: *Skriv selv* (1965)

Som værk betragtet er *Skriv selv* både bog og bogobjekt. Det er en bog på lige fod med andre af Steens værker, der bliver udgivet fra og med forfatterens debut med *Digte?* (1964), men *Skriv selv* har ligeledes objektkarakter, idet bogen er en kalender med tomme blade. Alle bøger er i sagens natur objekter, men som oftest kan man ikke se bogen (bogmediet) for bare litteratur. Anderledes med disse bogobjekter, hvor den specifikke udformning og det manglende tekstlige indhold gør, at en læser/betragter næppe kan undgå at forholde sig til værkets materielle beskaffenhed.⁶⁰³

Codexen i *Skriv selv* er bibeholdt, dog med det vigtige forbehold at enkelte eller alle sider kan fjernes.

Værket er potentielt ustabil, men en optælling af siderne ville hurtigt kunne afgøre, hvorvidt der er fjernet en eller flere sider, dvs. det er en ustabilitet, der rent faktisk kan måles, men ikke nødvendigvis ses med det blotte øje, jfr. de upaginerede sider. Denne ustabilitet er tænkt ind i værkets koncept, jfr. kommentaren på omslagets inderside om at "siderne i denne bog er fri/De kan skrive og rive og skrive". En anden

gerne også på bagsiden / selvom om jeg nok foretrækker at hele tek- / sten kan overskues med et blik (*Riv selv*, p. 1). Bemærk den reducerede frihed ift. skriveprojektet (teksten skal helst kun fylde en side).

⁶⁰³ Et andet bogobjekt fra samme periode er Steens mørkeblå *Et godt bogøje/The Hole Book* fra 1969 (15 x 9 cm), der har et hul (diameter: 4,8 cm) midt på siden, hvilket muliggør en visuel og taktil udforskning af bogobjektet i forhold til læserens konkrete og umiddelbare omverden. Eller i Vagn Steens egne ord: "læse-kikke-snakke-hviske-kysse-blæs-hul gennem sproget ud mod hele verden" (upag.). Men da *Et godt bogøje* ikke er en tom bog falder værket uden afhandlingens sammenhæng.

ustabilitet er selvfølgelig det potentielt læseraktiverende element, opfordringen til at læseren bliver skriver, hvilket jo betyder en bearbejdning af bogen i form af læser-skriverens tilføjelser.

Skriv selv indeholder som nævnt ingen ord i selve bogen, men forfatteren udfolder sit projekt i parateksten, nemlig i fire tekster på hhv. forside, bagside samt på indersiderne. På forsiden er der, udover forfatternavn, værktitel og forlag, to "mottoer" for værket ("næsten alle kan se" og "alle kan næsten skrive") samt en kursiveret linje ("*skrivskrivskrivskrivskrivskriv...*", etc.), der går fra venstre til højre side, og hvori titlens imperativ gentages.

På omslagets ene inderside finder man en eksplicit læserhenvendelse, der høfligt (qua anvendelse af De's-formen) og en anelse formelt beskriver bogens projekt:

"Hvorfor kun læse og vælge og rive hvad andre skriver? / Hvorfor ikke skrive selv? // Måske kan De gå i gang direkte ligesom / børn der får en malebog / Måske vil De først læse i RIV SELV (og / muligvis andre tryksager) / Måske vil De benytte den særlige skriv / sel⁶⁰⁴-service som ydes køberne: vordende / læseskrivere kan få igangsættende ord / ved at indsende 15 kr (evt. frimærker) / til Steen, Tvedhuse pr Tranehus – giro / 103228 – ordene sendes på fint papir og / absolut diskret (uden afsender) // Find de måder at skrive ansvarligt på / som er mulige for Dem – kom i gang fra / en valgt oplevelse eller et valgt form[-] / sprog eller hvadsomhelst – Kom i gang" (upag.)

De indledende spørgsmål "Hvorfor kun læse og vælge og rive hvad andre skriver?/ Hvorfor ikke skrive selv?" opsummerer hele ideen om læseren som skriver. Her refereres implicit til Steens eget værk *Riv selv* gennem anvendelsen af ordene "vælge og rive" (denne kobling ekspliciteres på bogens bagside).

Teksten mimer en reklameskrivelse (en teknik, der også bliver anvendt i *Forlang brochure*, 1964) idet "vordende læseskriver kan få igangsættende ord" ved at indsætte et beløb på forfatterens konto. Forfatteren tilbyder i bedste postordrekupon-stil en "skrivsel-service"(!) til de skriveblokerede, "igangsættende ord", der "sendes på fint papir og absolut diskret (uden afsender)", hvilket på en gang borger for kvaliteten (det fine papir) og spiller på at kuverten indeholder et "kompromitterende" indhold (absolut diskretion, ingen afsender på kuverten), *poetiske hjælpemidler* så at sige. Reklameteksten er signeret med Vagn Steens egen underskrift. Underskriften foregriber således den intenderede skrivning, der netop må tænkes udført med hånden (med mindre de enkelte blade da rives ud af bogen, og man anvender en skrivemaskine).

⁶⁰⁴ "Her mangler ikke et "v", idet der rent faktisk skal stå "skrivsel-service" (ordet "skrivsel" optræder andetsteds på bogens omslag) og ikke "skriv selv-service" som man kunne tro pga. det manglende bindetegn efter "skriv".

Omslagets anden inderside fungerer som kolofon, idet der bringes oplysninger om ophavsret og trykkested. Steen driver rovdrift på anaforen, idet værkets titel indleder tolv sætninger, hvori bogens projekt præciseres ("SKRIV SELV er en mulig digtsamling og meget billigbog/ SKRIV SELV måtte naturligvis ud hos Jarl Borgen – i hvis billigbogsserie..." etc.). Samme anafor findes anvendt på bagsiden, hvor "Skriv selv", ligeledes skrevet med majuskler, strukturerer de sætninger, der udfylder *hele* siden (ingen margin, kun afstand mellem de enkelte linjer). På bagsiden markeres endnu mere eksplicit en samhørighed med Vagn Steens tidligere litterære projekter, der sammenfattes i en række imperativer, nemlig "tag selv" (*Forlang brochure*, 1964), "accepter selv" (*Digte?*, 1964), "vælg selv" (*Riv selv*, 1965), hvorefter følger *Skriv selv*. En form for demokratisk firetrins-raket, hvor læserens rolle bevæger sig fra den initiale 'passive' læsning af et givent værk til en stigende grad af læseraktivitet. *Skriv selv* er således, som Steen formulerer det, "det absolutte tilbud SKRIV SELV – bræk grænsen ned mellem læser og vælger og vrager og river og skriver SKRIV SELV fører kursen mod digtets demokratisering endnu længere frem":

"SKRIV SELV er digtsamlingen med plads for læseren SKRIV SELV bogen SKRIV Dem SELV for Dem SELV til Dem Selv af Dem Selv læs i RIV SELV og SKRIV SELV lyt til sproget omkring og SKRIV SELV se på sproget omkring og SKRIV SELV drøm om sproget SKRIV SELV byg med sproget SKRIV SELV se med sproget tænk med sproget føl med sproget oplev sprogligt SKRIV Brug SKRIV SELV så gavmildt som den er tænkt Læs den som om De selv havde skrevet den Føl Dem som om De var hjemme Tag en skarp med skodser og skrivskrivskrivskrivskrivskrivskriv Den frie aktive læser SKRIVER SELV Borgen og Steen ønsker Dem god SKRIVSEL"

Dette citat markerer tydeligt et af de indbyggede paradokser i *Skriv selv* som der vil blive vendt tilbage til, nemlig at afmytologiseringen af forfatterfiguren ikke nødvendigvis betyder en afpersonalisering i betydningen non-ekspressiv, non-illusionistisk etc., idet værkets ophavsmand via sin sproglige stil og sine (litteratur)pædagogiske formaninger træder tydeligt frem. Samtidig proklameres det, at han træder tilbage⁶⁰⁵

⁶⁰⁵ Man kan her sammenligne *Skriv selv* med fluxusværket *Poème collectif* fra 1968 af Robert Filliou et Cie (Robert Filliou & Co.). I *Poème collectif* skabes en fysisk ramme for et kollektivt digt. Fillious instruktioner går på at skrive 5-7 ting ned som man vil slippe af med ("objets - choses, émotions, sentiments etc.") og give værket til 15 andre mennesker, der, uden at læse de forrige deltagers liste, skal tilføje deres. Konteksten er styret, titlen er valgt og den korte bog (16 blanke sider) slutter med ordene: "Fin de: Epaves de l'Homme. Poème de sa nature morte"! Fillious mangeartede kollektivprojekter findes beskrevet i *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*, se Filliou (1970). Fillious bogobjekter behandles bl.a. i Møeglin-Delcroix (1997).

På indersiden af bagsiden fører anaforen "Skriv selv" over til sætningen: "SKRIV SELV gir skrivekløe skrivemod skriveglæde SKRIVSEL". "Skrivsel" er et ordspil på både værkets titel og på ordet "trivsel". Skrivsel er trivsel, selvets trivsel. Erik Skyum-Nielsen har betegnet ordet som Steens "bidrag til 60'ernes optimistiske sensi-vokabular" (Skyum-Nielsen 1982b: 355). Et projekt, hvori litteraturen spiller en særlig rolle, en rolle, der forklares på indersiden af kalenderen:

"[bogen] hører ikke hjemme på en død reol men på et levende arbejdsbord, i et rystende tog, et stigende fly, en nærgående natur, i en jolle, en jagthytte, under skolepulten, på wc, på sofabordet, sengebordet, cafebordet, operationsbordet – overalt hvor ordstof rykker pulserende og hvor handlingerne nødvendigvis er ord".

Her kan det synes passende at citere mottoet for den institution, der har huset nærværende afhandlingsprojekt: "In tranquillo mors – in fluctu vita". I stilheden døden, i strømmen livet: Den passive læsning udgør "stilheden", hvorimod læserens egen skreven repræsenterer livsstrømmen (eller strømmen af blæk på papiret). Modsætningsparret mellem "dødt" og "levende" genfindes i ovenstående citat: Den tilværelse, som bogen frister på en reol er selvsagt udtryk for ikke-liv (død), men læsning er i sig selv ikke nok i forhold til den skrivepraksis, der her specificeres i en række topoi, der er i bevægelse (toget er "rystende", flyet "stigende" etc). Den "levende" læseraktivitet fører hen mod hvad Vagn Steen med en velvalgt neologisme kalder "skrivsel". Man bedes bemærke, at denne skrivsel kun er tiltænkt den enkelte, Steen opererer i *Skriv selv* ikke med en fællesskrift, altså et kollektivt projekt.

Værket er en "tom" bog (hvis man fraregner parateksten) men denne tomhed er fra forfatterens side tænkt som en midlertidig tomhed. En tomhed, der skal udslettes af læserens skrift. Man kan sige at Vagn Steen omkalfatrer Roland Barthes' diktum om at "Læserens fødsel skal betales med forfatterens død" til noget à la "Skriverens fødsel skal betales med forfatterens tilbagetræden". Vagn Steen træder konkret tilbage og overlader generøst de 128 sider til læseren. *Skriv selv* er ikke *kun* en spøg: Man kan jo købe almindelige og formodentlig væsentlig billigere blokke med papir, hvorpå folk kan skrive, men hele konceptet for *Skriv selv* er jo, at der er en forfatter, der skaber en litterær ramme, og at denne forfatterinstans temmelig hurtigt abdicerer og overlader værket til læseren. Værket kan således ved sin udgivelse ikke betragtes som et *afsluttet* værk, snarere som en ramme for en intenderet læserdeltagelse (læseren, som skriver). De enkelte værker vil, såfremt den intenderede læserdeltagelse opfyldes, være

originale værker, men der er tale om usynlige værker, ikke-udgivne værker, ja vel i en vis forstand ikke-værker.⁶⁰⁶

I praktisk *færdiggørelse* eller *fortsættelse* af værket bliver handlingen i biblioteksmæssig sammenhæng et paradoks, for så vidt at udlånereglerne kræver, at værket ikke bearbejdes (læs: beskadiges) – stik i mod værkets intentioner. Bogen kan derfor i realiteten ikke udlånes, bogen skal købes, eftersom en læser, der følger forfatterens instruktioner, i realiteten begår hærværk mod det udlånte eksemplar, samtidig med at en sådan læserdeltagelse, dvs. et sådant hærværk, jo principielt begrænser en senere (og lige så forbudt) udfoldelse hos læsere, der støder til efterhånden. Min egen behandling af værket trodser også værkets egne intentioner, idet der her skrives *om* det og ikke *i* det.

Demokratiseringen af digtet

I interviews og artikler fra perioden gør Vagn Steen rede for sine litteraturpolitiske holdninger. I bogen *Læsninger* fra 1969 skriver Vagn Steen i en af de artikler,⁶⁰⁷ der indleder værket:

”Vi står midt i omsvinget fra passivlæsere til handlingslæsere, fra omhandlende til handlende lyrik, fra metafysisk aristokratmodernisme til åben demokratmodernisme, fra digte i pæne ens bøger til digte alle vegne. Det drejer sig ikke om, hvad digteren oplevede, men om at læseren oplever. Digtet peger ikke bagud til en virkelighed, men det virker. Det er ikke skabt, men skabes igen og igen under nye meddigtende læsehandlinger” (Steen 1969a: 19)

Vagn Steens projekt kan, hvis man vælger at bruge det anvendte modsætningspar, anskues som en distinkt vælgen-side i debatten mellem såkaldt ”aristokratmodernisme” og ”demokratmodernisme” – en positionering som man finder i 1960ernes svenske litteraturdebat, og som Steen applicerer på de danske forhold, formodentlig under inspiration fra Sandro Key-Åbergs *Poetisk lek* (1961), hvis læsemetode Steen introducerer i 1962, og som

⁶⁰⁶ Et eksempel af slagsen er digteren Johannes L. Madsens helt færdigskrevne version af *Skriv selv* (plus afrevne version af *Riv selv*), som han sender til Vagn Steen i 1966 (se Johannes L. Madsen 2003: 928).

⁶⁰⁷ Værket indledes af to separate indledninger fra hhv. efteråret 1965 og sommeren 1969. *Læsninger* havde ifølge forfatteren ”stået i korrektur siden foråret 1966” men var ikke blevet korrekturlæst (!?) grundet andre forpligtelser og projekter. Et indledende kapitel (”Baggrund”) inkluderer følgende artikler ”Hvad bli’r det næste” (25. november 1964), ”Ord, bogstaver, tekster” (1963), Lyrikken på Hindsgavl” (maj 1964), ”Kan alt blive digt?” (august 1964) samt ”Samspillet mellem ordkunst og andre kunstarter” (1966). Det ovenfor citerede stammer fra artiklen ”Hvad bli’r det næste” fra 1964.

Steen delvist selv anvender i sin egen *Læsninger*.⁶⁰⁸ Den poetiske legs intenderede styrkelse af læserens eget sprog, og dens anfægtelse af forfatterautoritetens særstatus modsvarer Steens egen tilgang til størrelserne "forfatter" og "læser". I 1962 betoner Vagn Steen i sin introduktion til Key-Åberg at den poetiske leg er "en teknik til at stille meget radikale, nærgående, tekstlige spørgsmål til ordkunstværkerne" (Steen 1962: 318), hvor den "poetiske leg" skal blive til "poetisk alvor" ved at læseren tager ansvar for sin egen læsning (ibid., p. 316). *Skriv selv* er resultatet af denne ansvarsforskydning af tekstens mening fra en given forfatterinstans til læseren. Vagn Steen er et tydeligt eksempel på en demokratmodernistisk tilgang, om end Steens egen tilgang til litteraturen ifølge Steen selv, fortrinsvist er præget af billedkunsten, primært svenske, konkrete malere, hvilket peger tydeligt på den produktive udveksling mellem kunstarterne, man finder i 1960'erne.⁶⁰⁹

Det demokratiske hos den sidstnævnte gruppe, der omfatter de nyenkle poeter og de konkretistiske digtere, giver sig udtryk i en mistillid til metaforen, i anvendelsen af anekdotisk, talesprogspræget og aktuelt materiale, i et direkte engagement, i anvendelsen af massekulturens former samt aktiv læserdeltagelse.⁶¹⁰ Det er rendyrkningen af sidstnævnte karakteristika, den aktive læserdeltagelse, der er tricket i *Skriv Selv*. Ikke en tabula rasa som i Almqvists *Demokrati* (1949), en *Stunde Null*, men en tiltro til demokratiet og litteraturen gennem aktiv deltagelse.

Vagn Steen angriber i *Læsninger* (1969), hvori der opsamles en række ældre publicerede og upublicerede artikler fra 1960'erne, "symboldigtet", der beskrives som "autoritært" og "kryptisk" (p. 29), tilsvarende udfald vendes mod modernisternes "særverden" (p. 30), "tonefaldslyrik, jeglyrik, stemningslyrik, kulturkriselyrik [og] normalmodernisme i 60'ernes

⁶⁰⁸ Steffen Hejlskov Larsen og Vagn Steen introducerer Key-Åberg i hhv. artiklerne "Nye veje for litteraturundervisningen" og "Fra poetisk lek til poetisk alvor" i hhv. *Meddelelser fra Dansk lærerforening* nr. 2. og 4, 1962. Key-Åbergs "Poetisk lek – et lyrisk studieexperiment" er optrykt i nr. 2, 1962. Steffen Hejlskov Larsens *Øvelser i poesi* (1966) består af *Elevens bog* og *lærerens bog* og er inspireret af Key-Åberg.

⁶⁰⁹ "Skal jeg sige noget om mig personligt, så er det at kontakt med Per-Olof Ultvedt, Elis Eriksson og Malevitsj har betydet mere for mig end litterære impulser, og at den danske billedhugger Willy Ørskovs artikel om "Afmytologisering af kunsten" har betydet mere end den litterære kritik jeg kendte på det tidspunkt" ("Samspillet mellem ordkunst og andre kunstarter" i *Læsninger*, p. 51). Se også Kromann (1966: 165), hvor synspunktet gentages og Vagn Steens artikel "Legende spil – spillevende leg" i det svenske kunstitidsskrift *Paletten* nr. 2, 1966, pp. 84-87 plus p. 113, hvor Steen analyserer Elis Eriksson, Carl Fredrik Reuterswärd og Per Olof Ultvedts værker.

⁶¹⁰ Jeg støtter mig her til Hans-Jørgen Nielsens beskrivelse af positionerne i artiklen "Roller som forfatter. Digtet og den demokratiske dæmon eller købers marked?". Artiklen, der bliver udgivet i *'Nielsen' og den hvide verden* udgør en stærkt udvidet version af artiklen "Litteratur 67" fra *Information* d. 17. november 1967.

forstand" (p. 43) og digterens særret til fortolkning af digte" (p. 46). Omvendt plæderer Vagn Steen for "sprogbrug" modsat "digtning" (p. 17), for en udvidelse af forfatterrollen i forhold til kun at beskæftige sig med bøger (p. 44) samt læseren som medskaber af værket (p. 46).⁶¹¹

Skriv selv foreligger så at sige *in potentialis*, idet læseren skal fortsætte arbejdet og afslutte værket, hvilket læseren jo altid gør (jfr. *reader response*-teorierne) i fortolkningen, men Steens læserearbejde er helt *håndgribeligt*. Læseren skal fatte mod og pen. En æstetisk vurdering af værket synes at bero på de samme præmisser, nemlig hvorvidt forestillingen om digtets demokratisering er interessant (hvorved værket er et ekstremt og konsekvent udtryk for samme ambition) eller ej, i så fald fremstår værket som litteraturhistorisk kuriosum, papirspild, vits eller ligegyldighed. Af de fem tomme bøger, der bliver behandlet i dette kapitel, er *Skriv selv* den bog, der bliver modtaget bedst ved dets udgivelse, måske fordi projektet i modsætning til mere kryptiske værker som f.eks. *Blå, ornament* eller *vedr. visse foreteelser*, ikke er til at misforstå, hvilket dog ikke er det samme som at projektet, når det bliver forstået, rent faktisk for alvor møder forståelse (i betydningen: anerkendelse): Modtagelsen er noget blandet.⁶¹² Mest kritisk er interessant nok Hans-Jørgen Nielsen i *Ekstra Bladet* d. 5. november 1965, hvor værket affærdiges som en "i bogstaveligste forstand tom demonstration". Ideen er for "nærliggende", skriver Nielsen, og "rammen" legitimerer ikke bogen (jævnfør Nielsens tilsvarende ideer om ramme og hensigt som parametre for vurderingen af de tomme bøger). Nielsen peger på at anvendelsen af forfatternavnet på forsiden jo ikke betyder at Vagn Steen kan acceptere "det, der skrives som sit eget". Konsekvensen ville ifølge Nielsen i givet fald være at Vagn Steen giver "afkald på al kritisk virksomhed": "Og når man lige så godt kan købe en almindelig notesblok, falder det sociale også".⁶¹³ En variant af samme indbyggede paradoks (signaturen versus

⁶¹¹ Tilsvarende holdninger genfindes i interviewet med Vagn Steen i Kromann (1966: 133-172).

⁶¹² I Steffen Hejlskov Larsens (noget overfladiske) anmeldelse i *Berlingske Aftenavis* d. 15. november 1965 betegnes værket som "den bedste konkrete vittighed til dato". Henning Fonsmark beskriver *Skriv selv* i *Berlingske Tidende* d. 9. november 1965 med en blanding af nøgternhed og stedvis ironi. Mest positiv er signaturen T.B. (Torben Brostrøm) i *Information* d. 10. november 1965, hvor Brostrøm understreger nødvendigheden af at vise forfatteren "den alvor, man skylder folk, der arbejder muntert med vigtige ting" og Brostrøm anerkender tydeligvis Steens forsøg på at "nedbryde skranken mellem skriver og læser". *Skriv selv* er i modsætning til den tomme digtsamling, der optræder i Jean Cocteaus film *Orphée* (1950) som Brostrøm indleder anmeldelsen med at beskrive, ikke konsekvens af "ordets krise", men af "dets uendelige muligheder".

⁶¹³ Nielsens anmeldelse kan formentlig aflæses som del af et større opgør med sin gamle *Digte for en daler*-medredaktør Vagn Steen. En konflikt, der bl.a. kan aflæses i sammenstødet mellem Vagn Steen og Eks-skolen (inkl. Nielsen) ved opførelsen af "Kantate for Kunstfonden" i Nikolaj Kirke d. 28. februar - 2. marts 1965. Et sammenstød mellem Vagn Steens "pænt indrammede fotostater af visuelle digte" og "Kunstskolens procesorienterede

læseskrivelse, forfatterens intentioner/forventninger versus det konkrete resultat) peger Henning Fonsmark også på Berlingske Tidende.⁶¹⁴

Skriv selv tages indirekte til nåde af Nielsen i 1969 i den store artikel "Mod en social forfatterrolle?" i *Information* d. 13. november 1969 (Nielsen 2006: 274-276), hvor Nielsen rehabiliterer Vagn Steens praksis. Problemet har været, at Vagn Steens bestræbelser hidtil gjaldt den enkelte, læsningens "egotrip" (ibid., p. 275), men nu har vendt sig mod større sociale sammenhænge.⁶¹⁵ Værdien af et værk som *Skriv selv* er uløseligt bundet sammen med vurderingen af projektet med litteraturens demokratisering. *Skriv selv* er ikke møntet på en fællesskrift, men på den enkelte læser/skriver. I pressemeddelelsen⁶¹⁶ til *Et godt bogøje* (1969) skriver Steen bl.a. "Man er sammen bogstaveligt og konkret gennem bogen. Den er for to eller flere læsere. En er for lidt." I de følgende år eksperimenterer Vagn Steen med forskellige former for modtagergrupper.⁶¹⁷

optræden med brug af uæstetiske og uholdbare materialer, der ikke samler sig i værker, men blot fejes sammen og køres bort efter endt optræden." (Ørum 2009: upag.). Steens kritiske modsvar bliver en kronik i *Berlingske Aftenavis*, 31. marts 1965, en kronik, der ifølge Kantate-arrangøren og fluxusmanden Knud Pedersen gøres godt og grundigt grin med af Eks-skole-medlemmet Henning Christiansen (Pedersen 2005: 98). Denne divergens mellem det pædagogiske og det læseraktiverende over for det processuelle finder man ikke i samme grad i forskellen mellem *Skriv selv* og *vedr. visse foreteelser*. Her er det snarere afmytologiseringen af kunsten, der står overfor afpersonaliseringen af kunsten.

⁶¹⁴ "Ulykkeligvis står der på omslaget af "skriv selv" – nøjagtig som der stod på omslaget af "riv selv": "en kalender af Vagn Steen". Dette vil uvægerligt begrænse mange læsers lyst til at få igang. For hvem andre end Vagn Steen selv har lyst til at skrive en digtsamling af Vagn Steen" (Fonsmark 1965: upag.).

⁶¹⁵ "Selve bogmediet er et isolerende medium. Det taler i sin traditionelle udnyttelse, som Steen endnu er bundet af i disse første bøger, kun til en læser ad gangen. At læse er et egotrip. Der skal utrolig meget til, før man gider spille med – sådan helt alene. Det har Steen tilsyneladende også været klarøjet nok til at indse. I hvert fald har han siden sprogsillet „Jeg er ingen digtsamling“ omhyggeligt prøvet at skrive sine bøger ind i situationer, hvor de bruges af flere mennesker samtidig. Han har prøvet at gøre bogen til et socialt fænomen, der fungerer i forhold til en gruppe, snarere end et individuelt fænomen." (Nielsen 2006: 275)

⁶¹⁶ Pressemeddelelsen findes i forlaget Borgens arkiv.

⁶¹⁷ I kolofonen til digtsamlingen *–digte* (1972) skelnes således mellem seks forskellige positioner 1) "muligheder for meddigtere" (fleste titler, bl.a. *skriv selv* og *riv selv*) 2) "muligheder for medspillere" (programmer til tv, 1967), "muligheder for grupper" ("børnevoksnebøger", bl.a. *Pak for Palle Paverne*, 1969), "muligheder for læsere og lærere" (bl.a. *Læsninger*, 1969), "muligheder for tegnere" (*billedbog uden billeder*, 1972), 6) "udtryk for forfatteren" (bl.a. *–digte*). Steen eksperimenterer derimod ikke med flere ophavsmænd til ét værk modsat andre fløje af tresseravantgarden. Steens eget projekt går dog i 1970'erne i retning af at forfatteren udtrykker sig, f.eks. i værker som *–digte* (1972) modsat de muligheder for læseren, der var blevet proklameret i 1960'ernes midte.

Den manglende demokratisering?

Man kan hævde, som det gøres hos Elf (2002: 47) og Ipsen (2005a: 70), at netop den gentagne besværgelse af læserens frihed og af digtets demokratisering i realiteten skaber det modsatte af det intenderede, nemlig læserens ufrihed og digtets manglende demokratisering? Med andre ord kan man diskutere hvorvidt deltagelsesdemokratiet er på frivillig basis, eftersom læseraktiveringen er påkrævet. Følger man Elf og Ipsen, kan man pege på at den hyppigt anvendte anafor "skriv selv" skaber en vis dynamik, der grundet den tematiske ensidighed forekommer enerverende – lig en ekstatisk legeonkel, hvis opfordringer, besværgelser og (lidt for) muntre ordspil måske snarere tvinger en vis træthed og resignation frem hos tilhøreren end den intenderede aktive deltagelse. Den utrættelige anvendelse af anaforen fremprovokerer formodentlig en sådan reaktion. "Skriv selv" havde der ret beset kunnet stå på forsiden og ikke nødvendigvis så meget andet. Pressemeddelelsen til Steens *Et godt bogøje* bekræfter dette indtryk af en overpædagogisk tydelighed. I en parentes står der således at følgesedlen er "overflødig – når man har læst "teksten", "the poem itself"" (upag.) – men konsekvensen af dette bliver alligevel ikke at skrotte følgesedlen, der immervæk fylder tre sider(!), og selvsamme pædagogiske overdosis.

Problematikken afspejles også i værkets fulde titel: *Skriv selv. En kalender af Vagn Steen fuld af muligheder*. På den ene side ser man, hvordan forfatternavnet tilsyneladende ydmygt og uden nogen grafisk fremhævelse (f.eks. gennem anvendelsen af større eller andre typer, fed eller kursivering) står placeret i værkets undertitel. En undertitel, der både er en anelse mindre end sætningen "Nr. 45 i Borgens billigbøger" og betydelig mindre end titlen "Skriv selv". På den anden side kan man, jævnfør de utallige opfordringer til selv at skrive, læse undertitlen som at "Vagn Steen [er] fuld af muligheder", frem for at "fuld af muligheder" er bundet til "En kalender". Man kan hævde at Vagn Steens navn på forsiden i sidste instans blokerer for læserudfoldelsen. Hvorfor skrive selv, når verden er fuld af tomme notesblokke, kunne man hævde? Men her er den litterære ramme betydningsfuld, fordi den netop rettes mod de passive læsere (som notesblokken jo ikke retter sig mod), der skal forvandles fra læsere til skrivere.⁶¹⁸ Vagn Steen skaber en nødvendig litterær ramme, der fungerer godt nok til at kunne vakle

⁶¹⁸ Jeg vil her nævne et bogobjekt af James Lee Byars, nemlig *The Cube Book* fra 1983, der just består af en notesblok. Her er der tale om en readymade-strategi, der ikke har Steens forfatter-læser-skriver-ramme.

mellem litteratur og notesblok, værk og ikke-værk. En ramme, der *vel* – her spekuleres kontrafaktisk – er betinget af at et eller flere 'rigtige', dvs. selvskrevne, værker ligger før udgivelsen af *Skriv selv*. Som Vagn Steen selv har bemærket om readymaden, er det nødvendigt, for at foretagendet ikke skal blive dilettanteri, at kunstneren forinden har markeret sig *inden for* den kunst, hvis grænser han agter at overskride (Kromann 1966: 134). Dette gælder også for *Skriv selv*, der i en vis forstand er betinget af, at Vagn Steen markerer sig som forfatter, inden han (i det omfang det nu lykkes i *Skriv selv*) trækker sig tilbage som forfatter.

Modspørgsmålet i forhold til Elf og Ipsen må dog lyde, om der i denne deautorisering af værket ligger en autoritær fordring? Eller formuleret anderledes: Hvordan læses ordene "Skriv selv"? Er der tale om en imperativ, en opfordring eller er der blot tale om at skabe et muligt rum? Steens forslag til et muligt indhold går i alskens retninger og lader sig ikke bringe på en formel, med mindre at den intenderede tanke om læserens "skrivsel" synes vederstyggelig – denne afpersonalisering eller personlige afvikling, der ligger i værker som *vedr. visse foreteelser* og *Blå, tid* bliver i *Skriv selv* til en selvrealisering gennem skriften. Vagn Steen har selv fremhævet idealet om de såkaldt 'tonefaldsløse' digte (Kromann 1966: 169). En sådan tonefaldsløshed er der ikke tale om, hverken i *Digte?* eller i *Skriv selv*, der begge er præget af en tydelig og genkendelig *stil*, et tonefald, i Steens retorik.⁶¹⁹ At rammen for denne læserens selvrealisering skulle være autoritær, som Elf og Ipsen hævder det, er ganske diskutabelt (hvilket vel ville betyde, at litteratur generelt set er en knægtelse af læseren som læser: Læs!). At Steens ramme derimod ikke er uden indre modsætninger, kan man vist sagtens konkludere. Man kan dog sætte et spørgsmålstejn ved om *Skriv selv* skal være en ramme for *digte*, dvs. en spejling af Vagn Steens egen poetiske praksis og ikke kortprosa, punktroman, notater, essay etc. Læserens frihed burde indbefatte et selvstændigt valg af genre samt et tonefald, der måtte ligge nok så langt væk fra den joviale og frejdigt ordspillende diskurs. Det litteraturpædagogiske projekt kan desuden underløbes af en *subversiv* tone, der snarere minder om lokumsgraffiti end om den intenderede skrivsel.⁶²⁰

⁶¹⁹ Der eksisterer et modsætningsforhold mellem Steens proklamerede tonefaldsløshed og Steens distinkte stil. Eksempelvis skriver han selv i *Forlang Brochure* at "man kan se når det er skrevet af Steen. Sproget bliver gennemrent med ny strålende hvidhed fordi Steen har den ekstra sprogkraft der skal til." (*Digte?* p. 93).

⁶²⁰ I mit lånte eksemplar (nr. 400007327569) fra Statsbiblioteket i Aarhus er en lille håndfuld sider midt i bogen blevet udstyret med følgende lidet poetiske sentenser af flere (synes håndskriften at lade ane) anonyme skriblere: "Vagn, du er dum?!?", "Der er kun to ting/ der får min pik op at stå/ – Fisse & FCK", "Masturbation gør

Skriv selv er altså det mest afmytologiserede værk af de fem tomme bøger, men til gengæld det mindst afpersonaliserede, idet værkets forfatter via sin prægnante stil paradoksalt nok træder så tydeligt frem. Kunstnerens rolle i *Skriv selv* er at være tilrettelægger af den fysiske ramme for læserdeltagelsen. Det afpersonaliserende element i *Skriv selv* er forfatterens gestus, dennes tilbagetræden fra værket, denne deautorisering, til fordel for læseraktiveringen. Læseraktiveringen skal fortsætte og fuldende værket. Værket udgør i en vis forstand et kollaborativt værk med læseren som den intenderede "hovedforfatter". Der er måske nok mere tale om en afmytologisering end om en egentlig afpersonalisering af værket. De mediespecifikke bearbejdninger sker interessant nok ikke *inden* læseren får værket i hænderne, men *efter* (eller således er i det mindste intentionen). Papiret i bogen bearbejdes af læserens skrift, ikke som en mutilering, men som en intenderet og påkrævet semantisk forøgelse. Værkets indhold er af (skrift)sproglig karakter qua Vagn Steens omslagstekst, men værkets væsentligste karakteristika er netop de 128 hvide ark. *Skriv selv* tilhører gruppen af "tomme bøger" men repræsenterer en tomhed, der blot bliver et råderum for læseren/skriveren, et værk *in potentialis*. Værkets funktion ligger i demokratiseringen af litteraturen, i forfatterens gestus, og dermed har *Skriv selv* om ikke en aktivistisk, så dog i det mindste (potentielt) læseraktiverende karakter, der, såfremt denne læseraktivering rent faktisk finder sted, forvandler det enkelte eksemplar af *Skriv selv* til et unikaværk. Det er ved sin forvandling af de materielle karakteristika ved det traditionelle bogmedie, dvs. gennem anvendelsen af kalenderformatet, at *Skriv selv* kan udpeges som et bogobjekt. Ved denne hybride form peges der på værkets objektkarakter. Denne specifikke udformning og et manglende tekstligt indhold gør at læseren (også) bliver betragter og næppe kan undgå at forholde sig til værkets materielle beskaffenhed ved første øjekast.

*

blind/Røv!/Bent Fabricius Bjerre er bøsse/Symaskiner er sexet/som stanken fra en rygende mødding//Smuk som et Skud i Stjernen/"Fisse", sagde grevinden så/ Lenins værk levede !!!!!!! øh!/KALLAS PUFFAS=FESTBOBLER/i en eksplosion af fjer "poof". Første sentens må formodes at være et direkte angreb på bogens litteraturpædagogiske projekt og den næste sentens udgøres af en slagsang for og hyldet til det kvindelige kønsorgan og det københavnske Superligahold. Endelig indeholder det sidste "digt" (jævnfør tekstens løse bagkant) næsten surrealistiske sammenstød af betydningsenheder i stil med Comte de Lautréamonts *Maldorors sange*, dog uden dette værks virtuositet. Denne kreds af anonyme skriblere adlyder alt i alt forfatterens imperativ, hvilket bliver et brud med forfatterens forestilling om skriverens skrivelse og et hærværk i forhold til værket.

Hans-Jørgen Nielsen: *vedr. visse foreteelser/en hvidbog* (1967)

vedr. visse foreteelser/en hvidbog udkommer i 1967 på Borgens forlag. Den lille bog med formatet 19 x 12 centimeter består af beskedne 12 upaginerede sider. På forsiden af det sorte omslag står skrevet med sølverne minuskler: "hans-jørgen nielsen/vedr. visse foreteelser/en hvidbog/borgen." Anvendelsen af minuskler, også i selve forfatternavnet, ser man hyppigt hos periodens konkrete poeter⁶²¹ og antyder allerede i parateksten, at der er tale om en non-ekpressiv, ahierarkisk, ofte objektiv og rationel, afmytologiseret, ja afpersonaliseret tilgang til Digtekunsten. Den almindelige hierarkisering af oplysningerne (forfatternavn, titel, genrebetegnelse, forlag) er dog bibeholdt her. Bruddet med de normalsproglige konventioner giver et øget fokus på bogmediets *materielle* dimension.⁶²² Frem for bogmediets sædvanlige transparens, en fysisk og ideelt set: usynlig ramme for selve teksten, bliver der allerede via den konsekvente anvendelse af minuskler indikeret en skriftsproglig tilgang, der snarere peger på end skjuler sine materielle betingelser og dermed øger fokuset på det konkrete skriftbillede. Et træk, der i udpræget grad viser sig at være tilfældet for *vedr. visse foreteelser*.

Hvidbogens omslag er sort og forfatternavnet, titlen og navnet på forlaget står trykt med sølvbogstaver. Åbner man bogen, ser man at den tilsyneladende består af lutter blanke sider. Hurtigt viser det sig dog at der på fire af siderne er klæbet en papirstrimmel. Papirstrimlerne dækker over følgende tekstmateriale: På side 2, midt for: "©1967/hans-jørgen nielsen". På side 4, øverst: "hvidt – det usynlige nærvær af alt". På side 9, nederst: ingen tekst under papirstrimlen. På side 11, øverst: "hvidt – det synlige fravær af alt". Papirstrimlen både skjuler og fremviser de enkelte sætninger, idet man kan skimte bogstaverne gennem det tynde papir uden dog at kunne læse sætningerne. Midteropslaget (side 6 og 7) består af en hvid ramme om

⁶²¹ F.eks. eugen gomringer, franz mon eller hans-jørgen nielsen. Anvendelsen af minuskler er tydelig hos Nielsen i *at det at* (1965), *informations* (1965) og *konstateringer* (1966), hvor der både i titel, forfatternavn og i digtene udelukkende anvendes minuskler. I *'output'* (1967) og *fra luften i munden* (1968) skrives forfatternavnet med småt, mens der i enkelte af digtene anvendes majuskler i titlen. At skrive forfatternavnet med småt er ikke kun begrænset til konkretpoesiens aktører, se f.eks. e. e. cummings og k. j. almqvist.

⁶²² "Kleinschreibung steht eher für eine sprachmateriell-linguistisch-experimentelle Richtung, Normalschreibung hingegen repräsentiert zumeist eine gedanklich-reflektierende Tendenz. Die Abweichung von der normalsprachlichen Konvention rückt das Material in den Blick. Die Normalschreibung hingegen versucht, das Material transparent zu machen auf den Gehalt hin: Die Wahrung der Konvention macht das Schriftbild durchsichtig" (Moster 2000: 207, citeret efter Yngborn 2007: 218).



III. 15. Fotografier af Hans-Jørgen Nielsens *vedr. visse foretelser/ en hvidbog* (1967).

sidens hvide flade. Denne indramning kan vippes op, så rammen indrammer en del af det rum som værket befinder sig i. De resterende sider (side 1, 3, 4, 8, 10 og 12) er tomme. Konsekvent nok er bogen syet med en *hvid* tråd,⁶²³ der kommer til syne midt i bogen.

Hvor vigtig den materielle dimension er i forhold til værkets samlede koncept afspejles i at værket ikke kan reproducere uden at de specifikke materielle værkbetingelser også samtidig reproducere, hvilket som tidligere nævnt ofte er tilfældet i forbindelse med bogobjekter, jfr. det tidligere citerede "le livre n'a pas un sens, il est son sens; il n'a pas une forme, il est une forme" (Mœglin-Delcroix 1997: 10). Meningen med bogen er hele BOGEN og ikke kun den skriftbårne indholdsside. Teksten i *vedr. visse foreteelser* kan ikke reproducere fyldestgørende uden at papirstrimlerne reproducere, fordi man ellers mister spillet mellem den synlige og usynlige tekst.⁶²⁴ Ordinære bøger (ordinær i materiel henseende) kan man citere fra, uden at der sker et tab af betydning, fordi teksten er værket, hvorimod bogobjekterne – som tilfældet her er med *vedr. visse foreteelser* – grundet den tætte og ofte uløselige sammenhæng mellem værk-konception og indholdsside som oftest bliver reproduceret i form af fotografier af værkerne i stedet for teksterne i værkerne (f.eks. Drucker 1995 eller Mœglin-Delcroix 1997), fordi indholdet ikke lader sig adskille fra værkets helt konkrete form.⁶²⁵

I sin anmeldelse af værket i *Politiken* d. 3. december 1967 skriver anmelderen Niels Barfoed: "Endelig. Endelig en bog, der lader sig referere fuldkomment. Man kan få det HELE med" (Barfoeds brug af majuskler). Spørgsmålet er så bare om "det HELE" er kommet med, når man har beskrevet værkets fysiske beskaffenhed samt citeret hele den trykte tekst? Det HELE i de tomme bøger er ganske MEGET, hvis man ikke kun begrænser sig til en formel beskrivelse og referering af det givne værks objektive karakteristika, men placerer værket i både en kunst- og litteraturhistorisk kontekst, og også i det specifikke felt, som her navngives 'bogobjekter'. Niels Barfoed, der mener at beskrive DET HELE, ser tilmed bort fra en nærmere undersøgelse af

⁶²³ Jfr. Nielsens kritik af Kirkebys *Blå, tid* for at lade "de blå sider brydes af indbindingens hvide tråde. De burde naturligvis have været blå." (*Information* d. 14. maj 1968, Nielsen 2006: 149).

⁶²⁴ En remediering på internettet vil imidlertid godt kunne "simulere" papirstrimlernes funktion, f.eks. ved at teksten for eksempel dukker op, når computermusen bliver bevæget hen over den skjulte tekst. Michael Gibbs har i *All or Nothing* (2005) dog fundet på en anden måde at skabe en, om ikke tilsvarende, så dog beslægtet vekselvirkning mellem transparens og synlighed ved at lade sin bog trykke med en *lys, flødefarvet*, næsten *hvid* blæk, der kun lader sig læse i direkte sollys.

⁶²⁵ På samme måde som man godt kan optrykke digtene fra Højholts *Poetens hoved* (1963) i Højholts *Samlede digte* (2005), hvorimod digtene på de transparente sider i samlingen *Punkter* (1971) ikke kan trykkes i et ordinært format uden at der sker et tab af betydning.

værkets titel(!) i sin beskrivelse af det hele. Barfoed, der forholder sig en anelse tvivlende i forhold til værkets kvaliteter, skriver, at værket muligvis kunne "bruges som diskussionsmateriale i en kreds af højt specialiserede lingvistisk forstirrede poeter. Nej, næppe diskussionsmateriale, men evt. udgangspunkt. Det er muligt". Hvorved Barfoed i realiteten underminerer sin egen, formentlig temmelig ironisk ladede, kommentar om at "det HELE" kan komme med i en anmeldelse af bogen. Værkets kontekst, dets forgreninger, om det så er af sprogfilosofisk, kunsthistorisk eller zenbuddhistisk karakter, udgør en nødvendig kontekst for værket.

At *vedr. visse foreteelser* indeholder verbale tegn, ændrer ikke ved det faktum, at bogen tilsyneladende, hvis man ser bort fra forsiden, er tom pga. papirstrimlerne. Selv når trimlerne bliver løftet, fremstår siderne i bogen som næsten helt blottede for det ventede indhold, nemlig skrift – og der skal jo være "noget", for at man kan se dét, der ikke er der, som både Højholt og Cage understregede tidligere. *vedr. visse foreteelser* tilhører derfor utvivlsomt gruppen af tomme bøger.

At læse *vedr. visse foreteelser* som en fortsættelse af konkretpoesiens projekt bare med andre midler, dvs. en slags *værkliggørelse* af det enkelte konkrete digt som foreslået i Yngborn (2007) er oplagt i forlængelse af den schweiziske konkretpoet Eugen Gomringers forestilling om, at konkretpoesiens projekt skal fortsættes på værkplan "in der objekthaften form des buches" (citeret efter Yngborn 2007: 207), jfr. de konkretpoetiske minuskler i citatet. Et aspekt, som Nielsen selv er inde på i forbindelse med *vedr. visse foreteelser*, når han udtaler at "hvidbogen er et digt" (Ørum 2000: 458). I samme interview siger han dog også "at han godt ved, der er lavet tomme bøger før" (ibid.), hvilket udpeger nærværende afhandlings vinkel: de tomme bøger som selvstændig tradition og som bogobjekter. Det ene aspekt udelukker ikke nødvendigvis det andet. *vedr. visse foreteelser* udspringer utvivlsomt også af Nielsens konkrete poesi.⁶²⁶

vedr. visse foreteelser er desuden et udpræget afpersonaliseret værk. Forfatteren er primært tilrettelægger og designer af værkets materielle side, dvs. gennem valget af skrifttyper,

⁶²⁶ I 1967, da *vedr. visse foreteelser* udkommer, har Nielsen både i artikelform introduceret konkretpoesi og redigeret *Vindrosens* temanummer om konkretpoesi (nr. 3, 1966) samt udgivet tre samlinger med konkretpoesi, *at det at* (1965), *konstateringer* (1966), *'output'* (1967) samt fællesværket s.m. Hening Christiansen *informations* (1965). I Drucker (1995) påpeges også sammenhængen mellem den konkrete og visuelle poesi på den ene side og artists' books på den anden.

omslag samt værkets "ekstra tilbehør" i form af papirstrimlerne og den hvide ramme, der kan foldes op. I forhold til denne 'autorreduktion' bør man bemærke signaturens funktion. Værket er signeret hele to gange: På forsiden samt bag den første papirstrimmel på side 2, hvor der som tidligere nævnt står "©1967/hans-jørgen nielsen". Forfatternavnet står ikke med majuskler eller fremhævet på nogen anden måde. Copyright-tegnet (©) virker næsten voldsomt i et tomt værk som *vedr. visse foreteelser*, for det er jo i meget begrænset omfang en tekst, som Nielsen har ophavsret til, snarere et værk-koncept, der jo først og fremmest fremstår i kraft af dets tomhed. Forfatterens navn på forsiden havde i og for sig været tilstrækkelig (om end kolofonens oplysninger vel er obligatoriske i et værk udkommet på et officielt forlag). Dette "copyright"⁶²⁷ kan fortolkes sådan, at der er tale om Nielsens "hvidhed" eller i det mindste at det er "hvidheden" i Nielsens fortolkning, der træder frem i *vedr. visse foreteelser*. Det er principielt ikke sikkert, at værkets ophavsmand havde kunnet lokaliseres i en anonymiseret udgave af *vedr. visse foreteelser*, men når forfatternavnet først er oplyst, så fremstår de kortfattede og abstrakte setninger med stor tydelighed som genuine Hans-Jørgen Nielsen-sætninger (qua brugen af ordet "hvid" i begge sætningerne). Forfatternavnet skaber under alle omstændigheder en ramme for fortolkningen af værket.

***vedr. visse foreteelser's* receptionshistorie**

Man kan skelne mellem to faser af receptionen af *vedr. visse foreteelser*: en tidlig 'litterær' fase (1967-70) og en efterfølgende fase præget af divergerende teoretiske tilgange (fra 2001 og frem).⁶²⁸

Den første og dermed potentielt formative reception af værket udgøres af dagbladsanmeldelserne, hvori værket anmeldes af litteraturanmeldere som litteratur.⁶²⁹ Samlet

⁶²⁷ Et ord, der ikke som i Per Kirkebys *Copyright* (1966) implicerer forfatterens kopieringsret, dvs. retten til at kopiere *andre*, men derimod dækker forfatterens *ophavsret*. Ikke desto mindre synes der at være en intertekstuel reference her til Kirkebys værk plus til de løbende diskussioner i 1960'erne om anonymitet, kollektivitet, collage og readymades, jfr. kapitel 2.

⁶²⁸ Jeg ser her bort fra steder, hvor værket er perifert nævnt som f.eks. Skyum Nielsen (1982b).

⁶²⁹ De væsentligste anmeldelser, både i forhold til en kvantitativ og kvalitativ målestok, bliver trykt i de store dagblade: Per Højholt: "Hvidt i hvidt" i *Aarhus Stiftstidende* d. 10. december 1967, Niels Barfoed: "Tidligere udkom..." i *Politiken* d. 3. december 1967, Henning Fonsmark: "Poesi som pjat" i *Berlingske Tidende* d. 26. november 1967, "Steffen Hejlskov Larsen (signatur: SHL): "Visse foreteelser i lyrikken" d. 15. januar 1968 i *Berlingske Aftensavis* og Torben Brostrøm: "Bogattentater" i *Information* d. 14. december 1967.

set former dagbladskritikken sig som en mild undren og mindre mild ironiseren over dette tomme værk (*Information*, *Berlingske Tidende*, *Berlingske Aftenavis* og *Politiken*). Tillige bliver værket beskrevet som en destruktiv handling, nemlig et stilfærdigt "bogattentat" (*Information*), "en tilsigtet provokation mod selve "bogen" som medium", men også en "lille rask, ekstra henrettelse af bogen"⁶³⁰ (*Berlingske Tidende*). Sammenligningsgrundlaget for bogen er i *Information* og *Berlingske Tidende* Vagn Steens *Skriv selv*, der dog vurderes som et mere vellykket værk. I *Information* inddrager anmelderen (Torben Brostrøm) desuden værker af Carl Fredrik Reuterswärd og Åke Hodell, hvorimod de øvrige aviser vurderer værket helt uden inddragelse af andre forfattere, andre værker (f.eks. Per Kirkebys blå bøger) eller parallelle eksperimenter (de hvide malerier, Cages tomme musik). Dette aspekt er blevet nævnt tidligere i kapitlet.

Det litterære perspektiv bibeholdes, da værket analyseres i Steffen Hejlskov Larsens *Systemdigtningen* (1971).⁶³¹ En undtagelse fra reglen er Jane Pedersen, der i artiklen "Det tomme" i *Billedkunst* nr. 3, 1968, inddrager *vedr. visse foreteelser* som eksempelmateriale i en beskrivelse af kunstens dematerialiseringsproces. Andet eksempelmateriale i Pedersens artikel er Herman de Vries' *wit*, John Cages *4' 33"* og Per Kirkebys *Blå, tid* (1968), se Pedersen (1968a: 158-160).

En anden fase af receptionen har fundet sted siden 2001. Her er det ikke længere et begrænset litterært perspektiv, der anvendes, men divergerende tilgange, der på sæt og vis ligger i forlængelse af Jane Pedersens artikel "Det tomme" (om end disse nye tilgange ikke anvender artiklen som en reference), idet der i den nyeste reception bliver trukket linjer til ikke kun Nielsens forfatterskab, generationsfællernes små bøger, men også 1960ernes minimalistiske kunst og konkrete poesi m.m., jfr. Bukdahl (2001a) og (2001b), Ipsen (2005a) og Yngborn (2007). Nielsens værk må betegnes som et af de efterhånden mest intensivt udforskede af den danske tresseravantgardes litterære eksperimenter. Det kan således

⁶³⁰ "Ekstra" hentyder til anmelderens, Henning Fonsmarks, beskrivelse af Marshall McLuhans "diffuse medie-filosofi", der ifølge Fonsmark helt afskriver bogmediet som en del af den nære fremtids mediebillede, hvorfor Nielsens attentat på eller dødsdom over litteraturen sker inden for rammerne af just dette dødsdømte medie, hvilket betyder at *vedr. visse foreteelser*, hvis man skal følge Fonsmarks noget tvivlsomme præmisser, er overflødig. Fonsmark skriver, som Brostrøm i *Information* i øvrigt, at den største trussel mod bogmediet er *overproduktionen* af bøger. Hos Fonsmark er denne overproduktion bl.a. begrundet i "digtere og forlæggere, der forveksler pjat med litterære eksperimenter".

⁶³¹ Hejlskov (1971: 76-78).

umiddelbart forekomme, værkets lidenhed taget i betragtning, vanskeligt at tilføje så meget nyt. Værkets materielle side er da formodentlig også blevet analyseret udtømmende, men den samme udtømning gælder ikke værkets kontekst. Min analyse repræsenterer en tilsvarende inddragelse af kunstværker på tværs af ismer og kunstretninger, men til forskel fra de øvrige indsatser, hvoraf især Ipsen (2005a) og Yngborn (2007) er glimrende,⁶³² udvides her perspektivet med flere tilgange. I det foregående er *vedr. visse foreteelsers* receptionshistorie blevet inddraget, en receptionshistorie, hvilket giver indblik i de forskydninger, der har været i analysen af værket. Herudover skal værkets mulige affinitet til zenbuddhismen analyseres, et aspekt, der er overfladisk nævnt i Bukdahl (2001a og 2001b). To supplerende tilgange er at analysere værket som del af en gruppe (og en tradition) af 'tomme bøger' og som et 'bogobjekt', dvs. i traditionen af bogobjekter. I Yngborn (2007) strejfs bogobjekt-aspektet perifert, men Yngborn skriver, at den engelsksprogede betegnelse "artists' books" på dansk kaldes 'bogobjekter', hvilket ikke er korrekt, jfr. den terminologiske redegørelse tidligere i kapitlet. Desuden har Yngborn samtidig ikke blik for artists' books-traditionen, hvorfor *vedr. visse foreteelser* fremhæves som et pionerværk i forhold til Heinz Gappmayrs *raum* fra 1977 (Yngborn 2007: 210).⁶³³ Men Nielsen er jo ikke pioner, jfr. skitseringen af bogobjekterne i det 20. århundrede i nærværende kapitel, snarere skriver Nielsen sig ind i en tradition af bogobjekter, herunder delkategorien 'de tomme bøger'.

At skabe en ramme for hvidheden

Værkets titel er den for skønlitteratur noget usædvanlige *vedr. visse foreteelser/en hvidbog*, hvis tørre, formelle og upoetiske stil ikke svarer til titler på almindelige skønlitterære bøger, men omvendt ligger denne titel glimrende i forlængelse af konkretpoesiens forkærlighed for ord som "konstellationen" (Gomringer), "kombinationen" (Heissenbüttel) eller Nielsens egne titler så

⁶³² Bukdahls to artikler udgør vigtige forsøg på at få *vedr. visse foreteelser* tilbage fra glemslen. Pladsbegrænsningerne sætter dog sine grænser for hvor grundig Bukdahls analyser bliver.

⁶³³ Yngborns vurdering kan undre for så vidt at hun citerer Nielsens udtalelse i 1967 om at "hvidbogen er et digt" (Yngborn 2007: 206). I samme udtalelse, en passage som imidlertid ikke citeres hos Yngborn, står at Nielsen "godt ved, der er lavet tomme bøger før" (Ørum 2000: 458). Yngborn har en enkelt henvisning til Vagn Steens *Skriv selv* så måske er det fejlagtigt dét værk, der opfattes som eneste 'forgænger'.

som *konstateringer* og 'output', der netop skal afspejle den kølige, afpersonaliserede, anti-biografiske og anti-romantiske omgang med og tilgang til digtningen.⁶³⁴

Titlens første ord "vedr." er en forkortelse for "vedrørende".⁶³⁵ Forkortelser i titler er temmelig sjældne og forstærker her titlens 'tørre' karakter, men peger også i god konkretistisk stil på titlens karakter af skriftsprog.⁶³⁶ Selve ordet "vedrørende" stammer ifølge ODS fra "vedrøre", hvis betydning ikke kun dækker den almindeligt anvendte "at angå", men også "at røre ved; berøre", hvilket peger på værkets udprægede taktile kvaliteter. Dette værk skal ikke kun læses, ja det kan knap nok læses, for så vidt der så godt som ingenting er at læse, men værket skal derimod udforskes med hænderne: papirstrimler skal løftes og slippes igen, det samme gælder den hvide ramme, der kan klappes op og ned. Man kan selvfølgelig konstatere, at enhver omgang med bøger nødvendigvis er en taktil affære, for så vidt man blader i dem med hænderne, men dette taktile element bliver både forstærket og tydeliggjort i et værk som dette, hvor mediet ikke forsøger at være en transparent container for et skriftbåret indhold.

Ordet "visse" betegner et ubestemt antal, hvorimod ordet "foreteelser" i ODS bliver defineret på følgende vis:

"i al alm., om hvad der gennem sanserne og erkendelsen kommer til menneskets bevidsthed; fænomen [...] især om enkelttilfælde inden for menneskelivet ell. naturen, der gøres til genstand for iagttagelse [...] ofte om hvad man ikke vil ell. kan betegne nærmere ell. mere bestemt".

I ordet "foreteelser" ligger altså en understregning af bogen som fysisk fænomen, der kan udforskes gennem "sanserne" (det taktile, det visuelle) og gennem "erkendelsen" (forstanden). Værket bliver en demonstration af, at udforskningen sker i et helt konkret samspil mellem sanserne og forstanden. Samtidig peges der i ordet "foreteelser" på en ubestemthed, et noget, der ikke kan eller vil blive betegnet nærmere (en ubestemthed, der også ligger i "visse"). Denne ubestemthed kommer ligeledes til udtryk i de to kryptiske sætninger "hvidt – det usynlige

⁶³⁴ I Ipsen (2005a) peges på titlens poetiske vellyd "med [titlens] markante v-allitteration og den mellem lyse og mørke vokaler skiftende assonans der fremhæver vokalerne i og o" (Ipsen 2005: 72). Spørgsmålet er så bare om poetisk vellyd gør titlen mere poetisk?

⁶³⁵ Hvorfor det kan undre at ingen af dagbladsanmelderne i den første reception af værket hæfter sig ved genrebetegnelsen "hvidbog" og ikke den egentlige titel. I Ipsen (2005) gives den første egentlige grundige analyse af værkets titel. En analyse, som nærværende udredning af titlens implikationer støtter sig til, men dog også enkelte steder korigerer.

⁶³⁶ Forkortelsen kan ikke høres, kun ses, hvilket igen peger på skriftsprogets materialitet og manglende transparens, jfr. Nielsens digt fra *konstateringer*, der kun består af forkortelserne "osv", "f eks" og "bl a" (Nielsen 2000: 123).

nærvær af alt" og omvendingen "hvidt – det synlige fravær af alt" (betydningen af disse sentenser skal der vendes tilbage til).

Endvidere lyder det om "foreteelser" i *ODS*: "ofte spec. om fremtræden af nye tilfælde (strømninger osv.) i tiden, aandelige bevægelser, ideer". Denne betydning af "foreteelser" er interessant, fordi der hermed implicit peges på værket som udtryk for en strømning eller idé, nærmere betegnet den afpersonalisering, som man finder i 1960ernes kunst. *vedr. visse foreteelser* er en form for (næsten) ordløst manifest for og samtidig en konkret demonstration af en afpersonaliseringsstrategi eller måske endda en *hvidbog* for samme.

"Hvidbog" bliver i *ODS* defineret på følgende vis: "Hvid-bog, en. [...] samling aktstykker, der udgives af en regering⁶³⁷ [...] navnet p. gr. af omslagets farve; jf. Blaa-, Grøn-, Gulbog). [...]". Hvidbogen har altså en dobbelt betydning, både som en samling aktstykker, udredningen af nogle specifikke forhold, men også som ordet i dets helt konkrete, materielle forstand: en *hvid* bog, en bog i farven hvid. Begge betydninger kan altså bibeholdes. En tredje betydning er at "en hvidbog" fungerer som værkets genrebetegnelse i stil med de øvrige, men hjemmelavede genre- og teksttype-betegnelser, som man kan finde i Nielsens forfatterskab (f.eks. "læsealbum", "rækkefølger", "labyrintisk landskab" etc.), titler, der indikerer, at der er tale om et værk, der falder uden for de almindelige genrekategorier, og følgelig skal læses anderledes.

vedr. visse foreteelser etablerer en ramme for denne hvidhed, både i form af det sorte omslag, der indrammer de hvide sider og i form af den ramme, der kan vippes op. Sidstnævnte ramme er det eneste "novelty device",⁶³⁸ den eneste bearbejdning af bogsiden, som man finder i Steens, Kirkebys og Nielsens tomme bøger. Modsat rammen i Vagn Steens *Et godt bogøje* indrammer den ikke kun bogens omkringliggende virkelighed, men også sin egen værkelighed, når rammen er vippet ned til udgangspositionen: Den hvide ramme indrammer den hvide side. Som Nielsen skriver i digtsamlingen *konstateringer* (1966): "rammen/om/rammen//et noget/om/et noget//hvidt/ på/ hvidt" (Nielsen 2000: 107). I 'output' (1967) lyder det tilsvarende i "Læredigt om rammer": "Det der gør noget til noget er en ramme. Uden en ramme

⁶³⁷ "Hvidbogen" er iflg. *ODS* særlig bundet til den tyske regerings aktstykker, hvorimod "Blaa-bogen", "Gul-bogen" og "Grøn-bogen" har en særlig tilknytning til hhv. den engelske, franske og italienske regering. Man skal næppe overdrive fortolkningen her, men ift. Nielsens inspiration i midten af 1960erne fra den tyske Konkrete Poesie giver det god mening (mindre godt passer det ift. Kirkebys "blå" relation til England...).

⁶³⁸ "Novelty devices are pages or pictures that fold out, revolve, slide, move, slat-dissolve, pop up, or are die-cut in special shapes" (Carothers 2000: 319).

vil noget ikke være noget. Ikke noget er noget uden en ramme.” (Nielsen 2000: 210). Indramningen er altså betingelsen for at kunne se et givent objekt. Dette gælder også for papirstrimlerne, der giver et øget fokus på både de sætninger, der akkurat kan skimtes gennem papiret, og det ”ingenting”, der er under den tredje papirstrimmel, men som kun bliver synligt i form af dets synlige usynliggørelse: Ellers havde der jo ikke været noget at se. Det er der nu. Der er ”ingenting” at se. *vedr. visse foreteelser* etablerer en ramme for hvidheden og dermed en mulighed for at udforske hvidheden og bogens objekt karakter. Dette sker via papirstrimlerne og rammen, der kan vippes op samt det begrænsede sproglige materiale i værket. Læsningens gængse rutiner obstrueres til fordel for en udforskning af sanse- og tankemæssig karakter.

Bogens eneste reelle sproglige indhold (hvis man ser bort fra forfatteroplysningerne) er sætningerne ”hvidt – det usynlige nærvær af alt” og ”hvidt – det synlige fravær af alt”. Umiddelbart er der tale om to sproglige udsagn af quasi-definitiv karakter. Bindestregen erstatter i en vis forstand ordet ”er” eller ordene ”kan defineres som”. Men ved at anvende en bindestreg i stedet for det eller de ord, som bindestregen åbenlyst erstatter, er der ikke kun tale om et paradoksalt forsøg på at definere farven hvid, men om et mere åbent udsagn, der bl.a. også implicerer det værk som sætningerne står trykt i. De to sætninger udgør tautologiske omvendinger, hvis afgørende forskelle ligger i anvendelsen af præfikset ”u” og udskiftningen af ”nærvær” med ”fravær” i sætning nummer to. Ordene er paradoksale udsagn, for så vidt det synlige jo normalt er det nærværende og det usynlige det fraværende frem for omvendt. Men spørgsmålet er om disse to sætninger skal læses som to mystiske udsagn eller som to udsagn om helt konkrete sagsforhold?

De to sætninger genbruges i øvrigt i både essaysamlingen *’Nielsen’ og den hvide verden* (1968) og i romanen *”Den mand der kalder sig Alvard”*. Vigtigst er her genbruget i essaysamlingens afsluttende kapitel med titlen *”’Nielsen’ og den hvide verden. En slags selvforklaring”*, hvor Nielsen beskriver sit eget ahierarkiske verdenssyn med bl.a. disse formuleringer.⁶³⁹ De samme slagord synes altså i let modificeret form at være anvendelige på

⁶³⁹ ”Summen af samtlige farver er hvid. Et stort fravær af farve. Sådan forholder det sig for mig også med verden. Den bliver hvid, hvis man adderer hele det spektrum, man har inddelt den i. Virkeligheden’, ‘mennesket’, ‘kunsten’. Spektralfænomener, collusioner i en verden som i sig selv er tom og hvid. En påtrængende følelse af hvidhed og tomhed og en stadig genkommende fascination af denne følelse har, tror jeg, været afgørende for min vision af verden. ‘Das Nicht-Seiende als grundsetzender Grund’. Og der er vel at mærke ikke tale om den metafysiske hvidhed og tomhed med forbindelse til visse halvt religiøse renhedsforestillinger, man kender fra tidligere. Det er

tværs af genrer som essay, (eksperimentel) roman⁶⁴⁰ og bogobjekt, hvilket vidner om at Nielsens forfatterskab fra 1960'erne, dvs. fra *Haiku* i 1963 til *"Den mand der kalder sig Alvard"* i 1970, trods forskydninger og skiftende accentuering betegner et samlet program.

Materialitet versus Zen i *vedr. visse foreteelser*

Et af de afgørende spørgsmål i forhold til en analyse af værket er, hvordan de to sproglige udsagn "hvidt – det usynlige nærvær af alt" og "hvidt – det synlige fravær af alt" egentlig skal fortolkes? I værkets receptions historie kan man pege på to forskellige positioner, nemlig en konkret materiel vinkel (dagbladsreceptionen i 1967 samt Ipsen 2005a) overfor en vinkel, der ser en affinitet mellem værket og zenbuddhismen (Pedersen 1968a, Bukdahl 2001a og 2001 samt Yngborn 2007). I det følgende vil der blive plæderet for en kombination af de to positioner, idet de to sætninger besidder en semantisk ubestemthed, der på en og samme gang inkluderer både den materielle og hvad man med visse forbehold kunne kalde en 'zenbuddhistisk' dimension.⁶⁴¹

noget anderledes uforstyrreligt, ligeglad, sig selv nok. Pur indifferens. En helt tom tomhed og en helt hvid hvidhed. På samme tid det helt synlige fravær af alt og alts usynlige nærvær. Hvilket, indrømmet, stadig lyder fælt metafysisk. Men det er vistnok ikke ment sådan. Det er bare svært at forklare. Måske fordi det er en følelse og ikke en filosofi. Imidlertid genkender jeg oplevelsen hos mange af mine jævnaldrende." (Nielsen 2006: 144, min kursivering).

⁶⁴⁰ På side 119 i *"Den mand der kalder sig Alvard"* står "syntakserne er det synlige fravær af alt og altings samtidige usynlige nærvær". Her betones denne romans sprogholdning, hvor sproget på den ene side refererer til en ikke-eksisterende ekstra-tekstuel virkelighed (= et synligt fravær), på den anden side simulerer de al referenceløs syntaksfrådseri til trods alligevel en eller anden form verden (= altings samtidige usynlige nærvær).

⁶⁴¹ Mellem disse to positioner befinder Hejlskov Larsen sig. Han betegner *vedr. visse foreteelser* som "en religiøs bog, der udtrykker en svimlende opgåen i altet. De gamle panteister forsvandt i naturen og fandt Gud, Hans-Jørgen Nielsen bliver borte på papiret og finder intet" (Hejlskov Larsen 1971: 78). Hejlskov Larsen har formodentlig hentet denne modstilling i Nielsens essay "Plask! Det er bare en frø der hopper ned i en gammel dam" (Nielsen 2006: 140). "Intet" fremstår dog hos Hejlskov Larsen med et skær af den "meningsløshed", der ifølge Nielsen i samme essay, ikke findes hos zenbuddhismen, idet zen opererer helt hinsides denne dualisme: "Verden er hverken meningsløs eller meningsfuld. Verden er" (ibid., p. 139). Hvor *vedr. visse foreteelser* ved udgivelsen i 1967 over en bred kam bliver betragtet som en hybridiseret knopskydning af den konkrete poesi, så fremstår værket i 1971, hvor Hejlskov Larsen udgiver *Systemdigtningen*, i et andet lys. Nielsens forfatterskab er siden hen blevet præget af ungdomsoprørets hallucinatoriske side (*fra luften i munden*, 1968), dada (*Dilettariatets Proktatur*, 1969) samt anti-psykiatri, surrealisme, mystik m.m. (MAK). Hejlskov Larsen beskriver zenbuddhismen som en døråbner til alskens mystik: "Via den ret rationalistiske zenbuddhisme er han blevet interesseret i mere udtalte former for asiatisk og europæisk mystik: alkymi, astrologi og kabbalisme" (Hejlskov Larsen 1971: 187). Hejlskov Larsen mener dog at "denne religiøse nyorientering" ikke har udmøntet sig i litterære værker.

I artiklen "Hvidt på hvidt – om (næsten) blanke sider i Hans-Jørgen Nielsens tekster", plæderer Max Ipsen for, at værket kan (og bør?) læses "konkret som udsagn om den faktiske genstand man sidder med i hånden [...] Udsagnene peger ikke ud over siden, men udpeger siden som blankt faktum. De er konstaterende udsagn om de (næsten) blanke sider udsagnene står på – og selvfølgelig de helt blanke sider, de sider man på grund af udsagnene kan se er blanke"(Ipsen 2005a: 74). En hvidhed, der således ikke er postuleret, men konkret demonstreret, hvorfor læseren skal lægge "fortolkningens dybdeapparatur" (ibid., p. 73) fra sig og konkret sanse hvidheden og opleve bogen som bog, dvs. som håndgribelig materialitet. Den hvide papirstrimmel bliver i Ipsens fortolkning en konstatering af, at "fraværet af et sprogligt udsagn ikke også er et fravær af mening. Det er den konkrete demonstration af det de sproglige udsagn i *hvidbogen* siger: demonstrationen af hvidheden: hvidheden hvidt på hvidt" (ibid., p. 74). Ipsen læser værket som et minimalistisk værk og trækker i sin artikel på flere af de centrale kunstnere fra den amerikanske minimal art (bl.a. Carl Andre og Donald Judd). Betydningen ligger i og skal aflæses af overfladestrukturen, jfr. Susan Sontags "to show how *it is* what *it is*, even that *it is* what *it is*, rather than to show what it means" fra *Against Interpretation* (Sontag 2001: 14, forfatterens kursivering), og denne betydning afdækkes forbilledligt hos Ipsen. Det er altså ikke Ipsens analyse i sig selv, der her anfægtes, snarere om denne minimalistisk-materielle analyse er tilstrækkelig.

Man kan kontrastere denne materielle analyse med de analyser, hvori zenbuddhismen angives som en fortolkningsnøgle. I Bukdahl (2001b) beskrives værket som "et lykkeligt forsøg på at skabe det umulige, et sandt zen-værk, et virkelig hvidt og intetsigende værk. Den fremtræder og opleves som en lille konkretistisk bønnebog" (Bukdahl 2001b: 61). "Et virkelig hvidt og intetsigende værk" bør, som Ipsen har demonstreret, dog ikke nødvendigvis være funderet i en zenbuddhistisk anti-metafysik, men kan derimod blot være forankret i den konkrete materialitet. Bukdahls zen-reference præciseres eller uddybes ikke. Et værk som *vedr. visse foreteelser*, hvor en betydelig af indholdet ligger i overfladen, skal ikke behandles *overfladisk*: Når "hvidt – det usynlige nærvær af alt" i Bukdahl (2001b) ved en fejl bliver til "hvidt – det usynlige fravær af alt", så forsvinder sætningens paradoksale konstruktion. Paradokset (et usynligt nærvær) er her ikke længere et paradoks (et usynligt fravær).

Zen-aspektet bliver i værkets reception behandlet temmelig overfladisk. Et tilsvarende forhold gælder de zenbuddhistiske aspekter i Hans-Jørgen Nielsens forfatterskab i øvrigt, hvor man i receptionen udelukkende anvender Nielsens egne tekster om zen og haikudigtning, nemlig efterskriftet til *Haiku* (1963) og artiklen "Plask! Det er bare en frø der hopper i en gammel dam. Zenbuddhisme" fra *'Nielsen' og den hvide verden* (Nielsen 2006: 138-42).⁶⁴² Det kan dog være nyttigt at kontekstualisere Nielsens version af zen. Nielsens zen er, dette skriver Nielsen ikke selv, den såkaldte rinzai-zen. I rinzai-zen fremhæves bl.a. koanets, dette paradoksale spørgsmål fra mesteren til disciplen, muligheder for pludselig oplysning. Rinzai-zen er også kendetegnet ved at den betragter "the arts as an important aspect in the practice of zen" (Westgeest 1997: 12) modsat den anden zen-variant, soto-zen, hvis fokus er begrænset til meditationen.

Den nok vigtigste kilde til vestlig zen-forståelse i det "zenboom",⁶⁴³ man finder hos amerikanske og europæiske kunstnere i 1950erne og 1960erne, er japaneren D. T. Suzuki, hvis mange skrifter, især *Manual of Zen Buddhism* (1932, revideret nyudgave i 1960),⁶⁴⁴ bliver oversat allerede i 1930erne og 1940erne og er en vigtig kilde i amerikanske kunstneres zen-reception (jfr. Baas 2005: 207).⁶⁴⁵ Suzukis zen er *rinzai-zen*.⁶⁴⁶

Vurderingen hos bl.a. Clarke (1988), Kahn (1997), Westgeest (1997) og Baas (2005) er at den reelle viden om zenbuddhismen hos de kunstnerne, der er inspireret af zen, er temmelig begrænset, subjektivt udformet og uden bund i intense studier af Østen, men zenbuddhismen er vigtig pga. dens affinitet til den kunstneriske reduktionsproces, som man finder i 1950erne og 1960erne.⁶⁴⁷

⁶⁴² I Jens Larsens artikel "Den zenbuddhistiske trampolin. Om Hans-Jørgen Nielsens bog *Haiku*" suppleres lidt med nogle fåtallige informationer om receptionen af zenbuddhismen i 1960erne, men det er stadigvæk Nielsens to bidrag, der er grundteksterne (Larsen 2001).

⁶⁴³ Zenboomet i 1950erne og 1960erne betyder at zen er et adjektiv, der kan dække alt fra "painting styles to personality type, form verse forms to states of awareness" (Westgeest 1997: 53).

⁶⁴⁴ Oversættelsen af *Manual of Zen-Buddhism* udkommer på dansk i 1962 (Suzuki 1962).

⁶⁴⁵ Zenboomet i 1950erne og 1960erne genoptager den asiatiske inspiration som man også finder i 1910erne og 1920erne, jfr. Baas (2005). Det falder uden for afhandlingens rammer at komme nærmere ind på zenboomet her.

⁶⁴⁶ Andre kilder er bøgerne af Alan Watts (se bl.a. Watts 1962), værker af Eugen Herrigel, ikke mindst dennes *Zen in der Kunst des Bogenschiessens* (1948, engelsk oversættelse i 1953), men også tidlige skrifter som bl.a. Arthur Waleys *Zen Buddhism and its Relation to Art* (1922) og værker af Ernest F. Fenollosa.

⁶⁴⁷ Man kan også pege på et værk som Roland Barthes' bog *I tegnenes vold* (*L'empire des signes*) fra 1970, hvor Barthes "uden på noget punkt at foregive at repræsentere eller analysere den mindste virkelighed" (Barthes 1999: 9) foretager en selektiv, ja, en endog indrømmet *fiktiv*, beskrivelse af "et system" som han benævner "Japan". Japan som det gennemført afpersonaliserede og tomme land.

Man kan pege på John Cage og Hans-Jørgen Nielsen som to kunstnere, der rent faktisk foretager grundige studier af zenbuddhismen, hvorfor de umiddelbart unddrager sig ovenstående kritik. Alligevel er der tale om en vis operationalisering af zen, hvorfor man skal være forsigtig med at kalde noget et "zen-værk".⁶⁴⁸ I Clarke (1988) peges f.eks. på, at de konsekvenser som Cage drager af "the Oriental doctrine of non-attachment" (nemlig en frigørelse fra spørgsmålet om smag og musikalsk syntaks) er særegne for Cage og vidt forskellig fra asiatisk kunst og musik (Clarke 1988: 109). Zen skal snarere ses som en kunstnerisk inspiration, der har været altafgørende for udviklingen af Cages musik og kunstfilosofi, men derfor er der ikke tale om zenkunst, hvilket Cage da også selv betoner i sin indledning til *Silence*.⁶⁴⁹

Nielsens interesse for zen ligger i zenbuddhismens affinitet til den reduktion, den afpersonalisering, som man finder i kunstarterne i 1960'erne. I efterskriftet til Nielsens *Haiku* (1963) fremhæver Nielsen haikudigtningens objektivering og anonymisering, en despekt for det individuelle, hvilket "konsekvent [fører] til en stil, der udelukkende betjener sig af det konkrete, deskriptive billede på bekostning af den personlige metafor"(Nielsen 1963: 169). I haikudigtet pointeres enkle strukturer, tømning af sproget, øjebliksbilleder, afvisningen af jeg'et. Man kan dog i øvrigt diskutere om hvorvidt haiku-formen unddrager sig symbolsk tolkning, eller om den blot repræsenterer en meget "åben" form, der giver betydelig plads til fortolkeren.⁶⁵⁰ Under alle omstændigheder lyder en vigtig tilføjelse i *Haiku* at "nuomstunder hedder den slags 'konkret poesi'. Det er her, haiku på frugtbar og afgørende vis griber ind i moderne eksperimentel poesis problematik" (ibid., p. 179). Zenbuddhismen får da også et separat kapitel i '*Nielsen*' og den

⁶⁴⁸ "Like Jung, Cage was interested in choosing among the ideas of the adepts without taking up any body practices. Over the course of a thousand pages Sri Ramakrishna was forever slipping off into *samadhi*, but Cage's interest remained solely with his wisdom, not in the practices that led to its development. Overall, Cage was less interested in getting the ego out of the way to enable the unconscious to come out into the world, than in removing the ego so more of the world could get *in* unobstructed. He wanted to be open to "divine influences" but not to the extent of fusing them with a world within" (Kahn 1997: 566).

⁶⁴⁹ "What I do, I do not wish blamed on Zen, though without my engagement with Zen (attendance at lectures by Alan Watts and D. T. Suzuki, reading of the literature) I doubt whether I would have done what I have done. I am told that Alan Watts has questioned the relation between my work and Zen. I mention this in order to free Zen of any responsibility for my actions. I shall continue making them, however" (Cage 2004: xi).

⁶⁵⁰ Som Makoto Ueda skriver i *Basho and His Interpretators* (1991): "The poet leaves the poem unfinished, so to speak, and each reader is expected to "complete" it with a personal interpretation" (citeret efter Rønhede 2002: 35).

hvide verden side om side med konkretpoesi, attituderelativisme, mode, beatmusik, lyddigtning etc.

Der er ingen tvivl om, at Nielsens fascination af zen har forbindelse til den konkrete poesis og andre af 1960ernes eksperimenterende kunsts afpersonaliserede, anonyme og konkrete udtryk. Nielsen skriver i erindringsessayet "Gruppebillede fra 60erne" fra 1986 at "[zenbuddhismen] tiltrækker mig i kraft af en totalt a-metafysisk intethedsmystik, der samtidig lader de klassiske vesterlandske forestillinger om jeg'et forsvinde i – intet. Dér føler jeg mig hjemme, i en slags genkendelse. Det er meget af det samme, jeg genkender som ånden i de nye kunstneriske signaler fra USA, der nu definitivt er ved at løbe fra Paris som de nye tiders sted, hvad kunsten angår." (Nielsen 2006: 467). Ifølge erindringsessayet opdager Nielsen zenbuddhismen via de amerikanske beatpoeter (ibid.), men Nielsens fortolkning af zen er, hvis man skal formulere det en anelse reduktivt, tættere på en John Cages ideer om *selvafvikling*⁶⁵¹ end på beatgenerationens og, senere, sentressernes hippiebevægelses *selvudvikling*.⁶⁵²

Zen bliver ofte beskrevet i kraft af negationer, dvs. i forhold til hvad zen ikke er, fordi zen ikke kan indfanges rationelt (Westgeest 1997: 17). I Suzukis *Zenbuddhismen. En orientering* (1962) beskrives zen som en paradoksalt størrelse, der ikke er en religion, men heller ikke en ikke-religion (p. 45), zen er ikke symbolik, men det hverdagsligt konkrete (p. 123), zen er ikke intellektualisme eller filosofi (men ligger dog poesien nær) (p. 123 og p. 135).

De to sætninger "hvidt – det usynlige nærvær af alt" og "hvidt – det synlige fravær af alt", der figurerer i *vedr. visse foreteelser* er umiddelbart positive udsagn, men de danner en paradoksalt struktur, både internt i de enkelte sætninger (nærværet er usynligt, fraværet er synligt) og som helhed (det hvide er både altings usynlige nærvær og samtidig dets synlige fravær). Et andet paradoks er at "hvidt", farven hvid, som bekendt både er en farve og en ikke-farve. Man kan finde et tilsvarende tomhedskoncept i zen: "In the Zen belief the concepts of emptiness and nothingness do not refer to an absence of something, but are 'complete' in themselves. It means that empty is also full, and nothing is something." (Westgeest 1997: 17).

⁶⁵¹ Forskellene i receptionen af zen hos Cage og Black Mountain Group, The Beat Generation, Fluxus, den konkrete poesi m.fl. kan i sagens natur ikke subsummeres under ét.

⁶⁵² For en spirituel fortolkning af zen (og buddhismen), se bl.a. Jack Kerouacs roman *Dharma Bums* (1958), men også Watts (1997), Prothero (1991) og Vöge (2004). Man kan også kontrastere Nielsens konkrete, non-subjektive, anti-metaforiske zen-reception med Dan Turélls beat-inspirerede og metafysiske (zen)buddhisme. Turélls versioneringer af zen og buddhismen findes beskrevet i Nonboe (2003).

De to sætninger i *vedr. visse foreteelser* besidder en semantisk ubestemthed, der på en og samme gang peger på værkets materielle side og har affinitet til en zenbuddhistisk paradoksalitet.

Man kan finde en tilsvarende semantisk ubestemthed i de to mottoer, der indleder digtsamlingen *'output'* (1967), der udkommer samme år som *vedr. visse foreteelser*. Samlingens to mottoer er hentet hos hhv. den britiske filosof Alexander Bryan Johnson (1786-1867) og i det buddhistiske værk *Madhyamika Shastra*.⁶⁵³ Johnson-citatet lyder "Words may refer us to sensible existences, but words cannot become something that is not verbal" (Nielsen 2000: 160). Citatet fra *Madhyamika Shastra* lyder: "man kan hverken kalde det tomt eller ikke-tomt eller begge dele eller ingen af delene. Men for at pege på det kalder man det 'det tomme'" (ibid.).⁶⁵⁴ Her er der, som i *vedr. visse foreteelser*, ikke tale om en dualisme, et enten-eller, men et paradoksalt både-og. Hos Johnson er det ordenes evne til at betegne noget, som ordene ikke er, dobbeltheden af bogstaver og forestillet konkretion.

Nielsens anvendelse af citatet fra *Madhyamika Shastra* bunder næppe i et forsøg på at skabe en egentlig forbindelse mellem den konkrete poesi og en mahayana-buddhistisk filosofisk skole, madhyamika, og madhyamika-lærens forestilling om, at den fænomenale verden er uden eksistens, hvorimod kun 'det tomme' eksisterer (i modsætning til zenbuddhismens forestilling om at kun det konkrete eksisterer). Citatet om 'det tomme' skal først og fremmest ses i en konkret materiel ramme, hvilket Nielsens 'kontekstbefriede' anvendelse (dvs. løsrevet fra værkets oprindelige, religiøse kontekst) tyder på. Lig sentenserne i *vedr. visse foreteelser* besidder dette motto en dobbelthed af høj sproglig abstraktion og uudgrundelig mystik. For så vidt er citatet fra *Madhyamika Shastra* en passende beskrivelse af de "tomme bøger", der ikke er helt tomme eller omvendt ikke-tomme eller begge dele eller ingen af delene, men for at kunne betegne dem, har jeg valgt at bruge betegnelsen "tomme bøger".

vedr. visse foreteelser kan næppe beskrives som "et sandt zen-værk" (Bukdahl 2001b: 61), fordi der er tale om en kunstnerisk operationalisering af zenbuddhismen og ikke rigtig zenkunst

⁶⁵³ *Madhyamika Shastra* er skrevet af den indiske filosof-munk Nagarjuna (100-t. e.Kr.).

⁶⁵⁴ Citatet optræder i Alan Watts' *The Way of Zen* (1957), p. 3. (Clarke 1988: 287, fodnote 3). Dansk oversættelse: *Zen-buddhismen* (1962). Nielsen oversætter formentlig fra den engelske udgave eftersom citatet i den oversatte danske udgave har følgende ordlyd, der adskiller sig en anelse fra Nielsens version: "Det kan ikke kaldes tomt eller ikke tomt,/ eller begge dele eller ingen af delene,/ men for at pege på det/ kaldes det "det tomme"", (p. 81 i Alan W. Watts *Zen-buddhismen. En vej til sindets frigørelse* (1962, 1993).

(som maleriet, musikken eller kalligrafien i zen). Men de to sætningers produktive ubestemthed skaber en forbindelse til bogobjektets konkrete materielle fremtrædelsesform og til zenbuddhismens radikale empirisme og sproglige paradokser. Operationaliseringen af zen kan i øvrigt eksemplificeres af genudgivelsen af Nielsens *Haiku* i 1973, hvor Nielsen reviderer sit efterord og nu betoner andre aspekter af zen og haikudigtningen: Hvor det i 1963 er elimineringen af subjektet og affiniteten med den konkrete poesi, der er væsentlig, så er det i 1973 det anti-autoritære og demokratiske aspekt (aspekter, der ikke bliver nævnt i 1963), der er vigtige.⁶⁵⁵

vedr. visse foreteelser er, hvis man skal sammenfatte, et udpræget afpersonaliseret værk. Værket er ikke anonymt, idet det signeres af Hans-Jørgen Nielsen, men denne signatur hæfter i realiteten mere for værkets koncept end for det skriftsproglige indhold i værket, et indhold, der er begrænset til de to sætninger "hvidt – det usynlige nærvær af alt" og "hvidt – det synlige fravær af alt". Som følge af den sproglige reduktion opstår et øget fokus på værkets materielle side, ikke mindst i form af bearbejdningen (de tre papirstrimler og den hvide ramme, der kan slås op) samt den obstruktion af læsningens almindelige rutiner (læseretningen og det forventede skriftsproglige indhold).

Det begrænsede skriftsproglige indhold har en non-ekspressiv karakter og udgør ikke en egentlig 'forfatterhenvendelse'. Men som Per Højholt skriver i sin anmeldelse af værket,⁶⁵⁶ så er "digteren [...] i dette lille intense værk *fraværende* på en meget *personlig* måde, hans demonstration af kunstværkets paradoksale existens er helt overbevisende" (mine kursiveringer). Højholt har her fint øje for den dobbelthed som man finder i tresseravantgarden, nemlig at der på den ene side er tale om afpersonalisering, på den anden side, at der al anonymitet til trods er tale om en *personlig* afpersonalisering.

⁶⁵⁵ Nielsen understreger i 1973 især det anti-autoritære ("en revolte mod mere systematiserende og teologiserende former for meditationsbuddhisme, som de kendes fra Indien", p. 168) og demokratiseringen af haiku-digtningen ("Der er ikke tale om digtning som særskilt specialist-aktivitet. Der findes nok haiku-poeter, der er mere betydelige end andre. Men selve haiku-digtningen var noget alle udøvede og beherskede, i hvert fald i de lidt højere samfundslag", p. 172). En vis skepsis ift. zenbuddhismen anes hos Nielsen: "Men efter plasket – hvad så? Når verden bare er noget, der er der, når hele den sociale virkelighed bare er spil og illusion, bliver det så ikke bare til den sædvanlige bortvendthed fra menneskenes verden og menneskenes historie?" [...] "Efter plasket går alt videre som før. Men gennemskuet. Så kan man spørge, hvad det i grunden er, der er 'gennemskuet'. En ontologi – selve Værens forankring i Intet? Eller er der alligevel i sidste ende tale om en metafysik, der blot skjuler sit 'hvordan' bag et 'at'?" (p. 181).

⁶⁵⁶ Per Højholt: "Hvidt i hvidt" i *Aarhus Stiftstidende* d. 10. december 1967.

vedr. visse foreteelser skaber en fysisk ramme for og derigennem en demonstration af den "hvidhed", der, jfr. sætningernes semantiske ubstemthed, kan pege på værkets konkrete materielle fremtræden og til en hvidhed (en tomhed) med zenbuddhistiske implikationer.

Sætningerne i *vedr. visse foreteelser* besidder en produktiv, semantisk ubestemthed, hvorfra det lader sig gøre at trække tråde til såvel en non-metafysisk materialedyrkelse (i f.eks. minimal art og den konkrete poesi) som til zenbuddhismen (i en vestlig kunstnerisk aftapning). Sætningerne besidder desuden en intertekstuel forbindelse til andre af Nielsens tresserværker, hvorved ikke kun markeres at ordmaterialet lader sig genbruge i andre sammenhænge, men at *vedr. visse foreteelser* er endnu et af Nielsens eksperimenter med afpersonalisering i perioden.

vedr. visse foreteelser er et bogobjekt, hvilket markeres på flere måder. Både på grund af værkets konkrete objektkarakter, dets konceptuelle helhed samt at der ikke er tale om en kunstbog eller litteratur, men om en kunstnerbog, et bogobjekt. Værkets receptionshistorie vidner om, at det er blevet læst som "litteratur", ofte endda som "lyrik", men det manglende skriftsproglige indhold, værkets materielle bearbejdning og dets slægtskab med bogobjekterne i almindelighed og de tomme bøger i særdeleshed peger på, at *vedr. visse foreteelser* er et bogobjekt, hvorfor en placering inden for litteraturen vil skabe en mangelfuld kontekstualisering af værket.

*

Per Kirkebys blå trilogi (1965-69)

Per Kirkebys blå trilogi udkommer i perioden 1965-1969 som to "undergrunds"-tryk (*Blå, 5* fra 1965 og *Blå, tid* fra 1968) på tresseravantgardens lillebitte forlag *Panel 13*, og et overgrunds-tryk (*Blå, ornament* fra 1969) på forlaget Borgen, der siden udgivelsen af Kirkebys digtsamling *Copyright* i 1966 har været og også i fremtiden skal vise sig at forblive Kirkebys primære forlag.⁶⁵⁷ Disse tre bøger former en selvstændig enhed i Per Kirkebys produktion af bogobjekter i perioden, en produktion, der også omfatter den såkaldte "roman"-trilogi (1969-71) samt de kun

⁶⁵⁷ Her tænkes på Kirkebys digtsamlinger og essaysamlinger. Kunstbøgerne er udgivet hos en del forskellige danske og udenlandske forlag.

sjældent nævnte, endsige analyserede bogobjekter som *Vejret* (1972), *Grøn, ornament* (1974) og *Serie* (1978).⁶⁵⁸

Fællestræk for de tre blå bøger er ikke kun titlerne, bøgernes kvadratiske format, men også den blå farve i og uden på bøgerne.⁶⁵⁹ Valget af titler indikerer en indbyrdes samhørighed. Titlerne har en vis kølighed over sig og det for en titel ganske usædvanlige komma.⁶⁶⁰ Der er ikke angivet nogen genrebetegnelser for værkerne. Titlerne indikerer en udforskning af det "blå" i forhold til forskellige aspekter: "5", "tid" og "ornament". Farven blå er utvivlsomt Kirkebys signaturfarve i 1960'erne som hvid er det for Nielsen, men farven blå "breder sig", som Jørgen Leth senere har udtalt "som en epidemi i billeder, digte, forestillinger, film" (Leth 2005: 34).

I *Billedforklaringer* (1968) hedder det i teksten "Middelfart I": "'Blå: blå som axiom: romantisk" (Kirkeby 2008: 20). Et aksiom er som bekendt en grundsætning, der "antages at gælde for området uden nærmere bevis; andre påstande om området siges bevist ud fra aksiomerne".⁶⁶¹ Spørgsmålet er bare, om farven "blå" eller det "blå" i *praksis* kan siges at være udtryk for romantik eller en romantisk impuls? Dette aspekt vil blive taget op senere.

Det kvadratiske format, der anvendes i disse tre bøger, ækvivalerer det kvadratiske format, 122 x 122 cm,⁶⁶² der fra "midt i 1960'erne og godt ti år frem blev Kirkebys faste modul inden for maleriet. Formatet skulle signalere gentagelse, serialitet og anonymitet" (Aagesen 1999: 65). Selv har Kirkeby ligeledes peget på formatets "lige-gyldighed" og kvadratets systemiske kvaliteter.⁶⁶³ Man kan diskutere hvorvidt kvadratet kan tilskrives de samme

⁶⁵⁸ *Grøn, ornament* (1974) er et privattræk, der trods krav om pligtaflevering og selvom den er optaget på Per Kirkebys liste over udgivne værker, ikke findes registreret i de danske bibliotekers database www.bibliotek.dk, men værket figurerer eksempelvis i Museum of Modern Art's *Dadabase* og indgår i deres samlingen af artists' books i artists' books-afdelingen i Queens, hvor jeg har haft det i hænderne. På værket står der i øvrigt "Grøn ornament", dvs. uden komma.

⁶⁵⁹ Andre kvadratiske værker fra den danske tresseravantgarde inkluderer bl.a. Hans-Jørgen Nielsens *at det at* (1965), *konstateringer* (1966), Nielsens og Henning Christiansens *informations* (1965) og tidsskriftet *Digte for en daler* (1964-65). Mange af konkretpoesiens digte er desuden kvadratiske, se f.eks. digte af Ronaldo Azeredo, Carlo Belloli, Ian Hamilton Finlay, Heinz Gappmayr, Hans-Jörg Mayer m.fl. i *An anthology of concrete poetry* (red. Emmett Williams), 1967.

⁶⁶⁰ Titlerne har ligheder med en anden af de tomme bøger, Nielsens *vedr. visse foreteelser*, i hvilken en forkortelse anvendes, og Kirkebys egen 'roman' 2,15 (1967), hvis titel er lånt fra romanens indledende citat, der netop er stykke nr. 2,15 i Ludwig Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921, da. 1963).

⁶⁶¹ Jfr. *Den Store Danske Encyklopædi*.

⁶⁶² Formatet 122 x 122 er en halvering af masonitpladernes oprindelige, industrielt udskårne form, nemlig den danske standardstørrelse 122 x 244 cm.

⁶⁶³ F.eks. i *Samtaler med Lars Morell*: "Man kunne ikke tillade sig at lave billeder, man skulle være minimalist og cool og systemiker, så jeg tog bare noget, der var kvadratisk. Det er det mest neutrale format, for alle fire sider er lige gyldige – så det er ligegyldigt, hvad der er på billedet." Tilsvarende formuleringer omkring egenskaberne ved

kvaliteter inden for litteraturen som inden for billedkunsten. Kirkeby opererer jo ikke i sin blå trilogi, som vi skal se, med kvadrater i samme størrelse (*Blå, 5* er en anelse mindre (11,9 x, 11,9 cm) end de to øvrige binds 15 x 15 cm). Der eksisterer umiddelbart ingen "litterær" materialemæssig pendant til de rå masonitplader, men måske kunne man pege på de tre bøgers karakter af "småtryk" eller "pamfletter", hvilket betegner en prisbillig afprøvning af koncepter i bogform, der ligger langt væk fra traditionelt godt boghåndværk uden dog at besidde samme bevidst undergrundsagtige karakter som de senere offset-trykte udgivelser som *Hætsjj, MAK, ta' BOX* eller *Panel 13 Information*.

Per Kirkeby: *Blå, 5* (1965)

Blå, 5 (1965) er en lille, relativt uanselig sag på 12 sider i det kvadratiske format 11,9 x 11,9 cm. På den hvide forside er der en hvid firkant (5,9 x 7 cm, altså ikke et kvadrat), hvis konturlinje er blå. Øverst i denne firkant står forfatterens navn med småt og med rigelig plads mellem for- og efternavn. Midt i firkanten står værkets titel "Blå, 5", ligeledes med rigelig plads mellem et overdimensioneret komma og 5-tallet. Nederst i firkanten står der (trykt på hovedet) "edition: panel 13/3".

På bagsiden er trykt et kvadrat (hvid med blå konturlinjer), hvori det med blå skrift fremgår at bogen er tredje bind i "Panel 13 – serien", hvis første to bind havde været Henning Christiansen og Hans-Jørgen Nielsens *informations* (1965) og Henning Christiansens *En rose til frk. Stein, opus 31* (1965).⁶⁶⁴ Nedenunder firkanten er trykt "© 1965 PANEL 13" og forlagets adresse.⁶⁶⁵ Der optræder ingen øvrige oplysninger om trykkested, genrebetegnelse, valg af skrifttype etc.

Forløbet på de 12 sider er følgende:

Side 1: et blåt kvadrat (0,6 x 0,6 cm) placeret midt på siden.

Side 2: blank.

kvadratet finder man i Kirkebys essay- og notesamlinger *Naturens blyant* (Kirkeby 1987: 118) og i *Håndbog* (Kirkeby 1991: 97).

⁶⁶⁴ Serien blev udgivet af tresseravantgardens miniforlag *Panel 13*, der nogle år senere ville stå som udgiver af både det lille, offsettrykte og hånduddelte kunsttidsskrift *Panel 13 Information* (fem numre, 1968-69) samt *ta' BOX* (1969-70).

⁶⁶⁵ "engelstedgade 63/kbh. Ø, danmark/tlf. 29 54 50" (skrevet med småt og blåt).

Side 3: et blå kvadrat (0,8 x 0,8 cm) placeret midt på siden.

Side 4: blank.

Side 5: et blå kvadrat (1 x 1 cm) placeret midt på siden.

Side 6: blank.

Side 7: et blå kvadrat (9,5 x 9,5 cm) placeret midt på siden.

Side 8: blank.

Side 9: et blå kvadrat (11,9 x 11,9 cm), der fylder hele siden ud.

Side 10-12: "Om blå kvadrater – et essay af Hans-Jørgen Nielsen". To kortere definitioner af ordene "blaa" og "kvadrat".



Ill. 16. Samlet forløb i Per Kirkebys *Blå, 5* (1965)

I *Blå, 5* ser man altså en ensartet tilvækst fra første til andet kvadrat (+ 0,2 cm) og fra andet til tredje kvadrat (+ 0,2 cm) brydes med det fjerde kvadrat (+ 8,5 cm) og det femte kvadrat (+2,4 cm).

I den samtidige reception af værket⁶⁶⁶ skriver Hans-Jørgen Nielsen, at der mellem "tredje og fjerde kvadrat [pludselig er] et umotiveret spring i systemet".⁶⁶⁷ Tilsvarende påpegninger af et skema og et brud på samme finder man også hos Henning Christiansen og Poul Nielsen. Hans-Jørgen Nielsen beskriver ligefrem dette umotiverede spring som en "metafysisk" sprække

⁶⁶⁶ Receptionen af *Blå, 5* og *Blå, tid*, som begge bliver udgivet på *Panel 13*, der ikke kan kaldes et forlag i egentlig forstand, er begrænset til tresseravantgardens inderkreds, idet disse bøger ikke bliver sendt ud til anmeldelse. Kirkeby husker at "venner fik den vel bare i hånden" og at "da der kom forlag på – det var der ikke på de andre i serien – så er forlagsproceduren vel fulgt" (samtale med Kirkeby, maj 2008). Receptionen af de første to bøger er da også begrænset til generationsfællerne og medredaktører fra *ta'*: Hans-Jørgen Nielsen: "Kunsten, livet og spillereglerne", *Information*, d. 25. april 1967 og "Per Kirkeby (fortsat)", *Information* d. 14. maj 1968, Henning Christiansen: "En rose er en rose er en rose er en rose. Om auditiv og visuel form m.m." i *ta'* nr. 2, 1967, pp. 21-24 og Poul Nielsen: "Blå tid. Kunsten og tingene i tomheden", *Berlingske Tidende* d. 8. juni 1968.

⁶⁶⁷ Hans-Jørgen Nielsen: "Kunsten, livet og spillereglerne", *Information*, d. 25. april 1967. Teksten er en anmeldelse af Kirkebys *2,15* (1967), men indledes imidlertid med en hel spalte om *Blå, 5*.

og tilføjer, at "bogens pointe er spændingen mellem det rationelle skema og det irrationelle spring".⁶⁶⁸

Man kan næppe diskutere om tilvæksten fra det tredje til det fjerde kvadrat forekommer overraskende, til gengæld kan man diskutere om et værk som dette nødvendigvis skal læses kronologisk og lineært som Nielsen, Nielsen, Christiansen (og også Anne Borup senere) i realiteten jo gør det. Max Ipsen har i en grundig analyse (Ipsen 2006) argumenteret for en "simultan erfaring af værket", en erfaring, der bør være resultatet af en kølig og rationalistisk tilgang – om end de øvriges omgang med værket dog næppe, som Ipsen antyder, kan siges at være 'intuitiv': Dét, som Ipsen i realiteten efterlyser, er akkurate i forhold til beskrivelsen af værket. Ipsen peger nemlig som den første på, at der rent faktisk eksisterer et system i *Blå, 5*: Adderingen af de første fire kvadraters ene side giver længden af det femte kvadrats side ($0,6+0,8+1,0+9,5 \text{ cm} = 11,9 \text{ cm}$). Et forhold, der gør at Ipsen kan pege på værket som et samtidighedsfelt, idet værket har sin egen logik, sit eget system, der dog kun kan konstrueres, ikke opleves. Ingen metafysisk sprække altså.

Ved samme lejlighed har Ipsen peget på visse faktuelle fejl i den tidlige reception, nemlig i forhold til tilvæksten af kvadraterne og kvadraternes størrelse.⁶⁶⁹ Disse fejl reproducere et ret vigtigt sted, nemlig i Anne Borups forfatterskabsportræt af Per Kirkeby i *Danske digtere i det 20. århundrede* (Borup 2001a: 458). En reproduktion af fejl, der tyder på at Borup, der ydermere genbruger visse af Nielsens og Christiansens formuleringer,⁶⁷⁰ snarere har haft analyserne af *Blå, 5* end selve værket i hænderne: "At faktuelle unøjagtigheder i beskrivelsen af værker hvor det faktuelle er betydningsfuldt, i et videre perspektiv fører til forkerte eller unøjagtige tolkning[er], det turde være en indlysende pointe" (Ipsen 2006: 13). Et udsagn, der utvivlsomt er rigtigt,

⁶⁶⁸ Nielsen gentager synspunktet i anmeldelsen "Per Kirkeby (fortsat)", *Information* d. 14. maj 1968. Et helt tilsvarende synspunkt finder man i Henning Christiansen artikel i *ta'* nr. 2, 1967. Poul Nielsen finder man ikke denne idé om et logisk skema og et irrationelt spring, men han kolporterer derimod en fejlagtig beskrivelse af tilvæksten (først to gange 0,1 centimeters forøgelse, herefter en udfyldning af siden).

⁶⁶⁹ Hos Henning Christiansen og Poul Nielsen angives det, at kvadratet øges med ca. en mm i de første tre kvadrater, men der er tale om to millimeter. Hos Poul Nielsen angives det endvidere at de to sidste kvadrater fylder siden ud, men det er kun det sidste kvadrat, der gør det.

⁶⁷⁰ Formuleringer som f.eks. "et crescendo i blå" (Poul Nielsen) og et "rationelt formprincip og et irrationelt spring" (Henning Christiansen) anvendes, som Max Ipsen har peget på, ukrediteret, om end Borup i forfatterskabsportrættet parafraserer både Henning Christiansens og Poul Nielsens artikler, hvorfra formuleringerne er lånt, uden at der dog knyttes en forbindelse til de lånte formuleringer.

jævnfør det tidligere nævnte eksempel med Erik Skyum-Nielsens sammenblanding af *Skriv selv* og *vedr. visse foreteelser*, der resulterer i en regulær fejllæsning.

Blå, 5 afsluttes med Hans-Jørgen Nielsens "om blå kvadrater – et essay", der står trykt med blå skrift over siderne 10-12. Teksten (5,5 cm x 10,4, altså *ikke* kvadratisk) er på hver side indrammet af et blåt kvadrats konturlinjer (10,9 x 10,9 cm). Nielsens "essay" består af to readymades, nemlig af to leksikonopslag fra *Salmonsens konversationsleksikon* (1915-30). De approprierede leksikonopslag, der *ikke* krediteres, er blevet affotograferet fra originalen. Linjernes længde og orddelinger er således bibeholdt. Forskellene ift. originalen er at skriften er blå i stedet for sort og at opslaget "blaa" (opr. 24 linjer) nu er blevet ombrudt og tilpasset det nye format, så opslaget står på side 10 (11 linjer), side 11 (11 linjer) og side 12 (2 linjer). På side 12 står opslaget "kvadrat" i direkte forlængelse (men adskilt af en linjes mellemrum) af det forrige opslag.⁶⁷¹

Leksikonopslaget sprog er tørt, deskriptivt og videnskabeligt. Nielsens essay skal ikke forstås som et essay i traditionel forstand, dvs. som en "(kortere) afhandling af lettere, almenfattelig art", snarere skal man måske betragte ordet "essay" i dets oprindelige betydning, der også angives i *ODS*, nemlig "forsøg" (fra fransk "essai") eller "undersøgelse, prøvelse" (fra latinsk "exagium"). Dette forsøg er en demonstration af de simple sagsforhold: farven blå bliver defineret i blåt. Tilsvarende bliver kvadratet beskrevet i et kvadrat. Spændingen mellem tredje og fjerde kvadrat består, men den er, som Ipsen har påvist, ikke funderet i en irrationalitet, og det blå kvadrat fremstår tydeligere som "kvadrat" i kraft af dette "spring" end hvis en jævn tilvækst havde være tilfældet.

Nielsens readymade er i realiteten et forarbejdet readymade, et aspekt, ingen tidligere har været opmærksom på. Tegnet over a'et i "kvadrat" (med fed) er blevet fjernet og, mere betydningsfuldt i denne sammenhæng, er signaturen "Chr. C." ligeledes blevet fjernet. Tilsvarende er signaturen "K.S.K." blevet fjernet ved opslaget "blaa". Nielsen signerer således ikke en objektiv og anonym beskrivelse, men udskifter de nævnte signaturer med sin egen.

At modstille et givent objekt (her: et blåt kvadrat) med definitionen på selvsamme objekt finder man også i Joseph Kosuths konceptuelle værker fra samme periode, f.eks. *One and Three*

⁶⁷¹ Man kan argumentere for at opslagsordene i stedet for burde have været "blå" og "fem" for at matche værkets titel. Sidstnævnte ord eksisterer dog ikke som opslagsord i *Salmonsens Konversationsleksikon*.

Chairs fra 1965, hvor en ganske almindelig, masseproduceret klapstol udstilles ved siden af et fotografi (på væggen) i 1:1 format af samme stol samt en planche med leksikondefinitionen af ordet "stol" ("chair"). Lig Nielsens "essays" består planchen også af et affotograferet leksikonopslag.⁶⁷² Kosuths værk diskuterer implicit repræsentationsformer via udstillingen af genstanden, den fotografiske repræsentation af genstanden og den sproglige repræsentation (qua den nøgterne definition) af genstanden: På en og samme gang både en og tre stole.⁶⁷³ Oplagte forskelle er dog tilstede mellem Kirkebys og Kosuths værk, idet Kirkebys kvadrater er mere abstrakte end konkrete genstande (som en konkret stol), forskellen i kvadraternes størrelse giver en dynamik som Kosuths statiske værk ikke besidder og man finder hos Kirkeby heller ikke forsøget på at skabe et 1:1-forhold mellem de forskellige repræsentationsformer. Kirkebys værker er ikke konceptkunst (der også først indfinder sig på dansk grund nogle år senere),⁶⁷⁴ idet værkets materialitet spiller en vigtig rolle i konceptionen af værket. Selvom værkets materielle side spiller en stor rolle, har værket dog samme selvreferentialitet som Kosuths værker: it is what it is.

⁶⁷² Kosuths stole-værk fra 1965 findes også i andre varianter, hvor planchen består af hhv. opslaget fra en engelsk-fransk og engelsk-tysk-ordbog. Andre tautologiske værker fra perioden udgøres af bl.a. Kosuths neonværker som "Five words in orange neon" fra 1965, der er skrevet i orange neon.

⁶⁷³ Denne strategi finder man senere gentaget hos danske kunstnere, der arbejder betydeligt mere konceptuelt end Kirkeby, nemlig Henrik Have og Sven Dalsgaard. Henrik Haves værk *Forskellen* fra 1974 viser en "spiddet" bog på 29 x 20 cm, der udstilles sammen med et fotografi af dele af denne bog placeret på en træstamme eller gren. Eller Sven Dalsgaards *Souvenir 4*, 1976, hvor et håndklæde (87,5 x 46,7 cm) udstilles sammen med et fotografi af håndklædet (22,9 x 16,8 cm) samt en tegning af det (29,9 x 21 cm). Have og Dalsgaard undersøger ligesom Kosuth forskellene i repræsentationsformer, men hvor Kosuth prøver på at få repræsentationsformerne til at stemme mest muligt overens (f.eks. er fotografiet af stolen på størrelse med stolen), så peger Have og Dalsgaard mere eksplicit på forskellene. Se Schwartz (2007).

⁶⁷⁴ Under overskriften "Kosuth – en præsentation" præsenterer Stig Brøgger og Erik Thygesen Joseph Kosuth i *Information* d. 5. januar 1970. I Stig Brøggers artikel "Nogle nyere tendenser" i *A+B* nr. 1, 1970 diskuteres konceptkunsten kortfattet. I tidsskriftet *Profil* nr. 1, 1989, præsenteres under overskriften "Kunst som idé som idé" en indtil da upubliceret samtale mellem Kosuth, Thygesen og Brøgger fra d. 25. november 1969. En samtale, der skulle have indgået i det katalog, der imidlertid aldrig blevet trykt, ifm. Kosuths tre separatudstillinger i 1970 i hhv. Jysk Kunstgalleri, Kunstbiblioteket i Lyngby samt Århus Kunstmuseum. I den første danske kortlægning af den konceptuelle kunst i Danmark med fokus på fotografiet, Schwartz (2007), indgår disse tidlige indsatser dog imidlertid ikke.

Per Kirkeby: *Blå, tid* (1968)

Blå, tid (1968) udgøres af 86 unummererede og helt blå sider. Indlagt i bogen (15 x 15 cm) er en lille seddel (10,2 x 7,8 cm) med oplysningerne: "PER KIRKEBY/FLUXUS 1968/BLÅ, TID/tilegnet Henning Christiansen/PANEL 13".

Værkets "forfatter", Per Kirkeby, signerer og navngiver værket på denne lille seddel, men Kirkeby har – idet der ikke er tale om en *egenhændig*, dvs. håndlavet udfærdigelse af værket – ikke haft anden rolle end "tilrettelægger", dvs. udtænker af værkets koncept og titel. Værket er, hvis man ser bort fra den vedlagte seddel, helt tomt: Der er ingen hemmelige sætninger skjult under papirstrimler, ingen opfordringer til selv at skrive. Der er stort set intet, men dog noget.

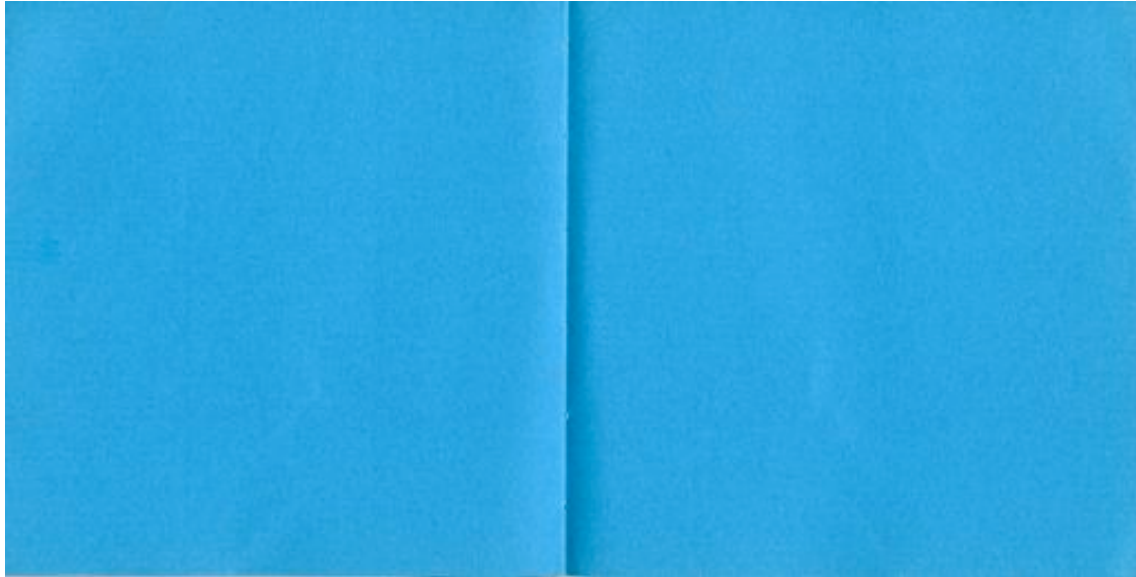
Modsat *Blå, 5* er den blå farve ikke fuldstændig flad: Hvor de blå kvadrater i *Blå, 5* bliver trykt på hvidt papir og besidder en udpræget fladhed, så har siderne i *Blå, tid* en betydelig stoflighed qua papirets struktur. Værkets karakter af objekt, dvs. som bogobjekt, ekspliciteres således gennem dets taktile og visuelle kvaliteter.⁶⁷⁵

Den vedlagte seddel spiller en central rolle for forståelsen af værket. I sin anmeldelse af værket skriver Hans-Jørgen Nielsen: "Uden disse oplysninger ville bogobjektet have været værdiløst. Nu fyldes det med betydninger og bliver et kunstværk" (Nielsen 2006: 149). Nielsen har ret i, at signaturen er central i forhold til anerkendelsen af, at de syede, blå stykker papir udgør et kunstværk. Men "værdiløs" er bogobjektet imidlertid næppe: Uden signaturen skal værdien imidlertid blot findes i papirkvalitetens objektive værdi helt hinsides den litterære kontekst. Man kunne nemlig hævde, som James Sherry formentlig halvt i spøg, halvt i dyb alvor har gjort det i tidsskriftet *L=A=N=G=U=A=G=E*, at "et blankt stykke papir har en bestemt økonomisk værdi. Hvis du trykker et digt på det, er [denne] værdi gået tabt".⁶⁷⁶

⁶⁷⁵ Steffen Hejlskov Larsen bemærker i sin anmeldelse af *vedr. visse foreteelser* at "jeg har altid syntes, at hvidt papir er smukt, digtet har i virkeligheden ofte svært ved at konkurrere i skønhed med det materiale, det er trykt på. Måske er det tanker af denne art, der har fået Hans-Jørgen Nielsen til at lave denne lille dybsindige vits" (signeret *SHL*, "Visse foreteelser i lyrikken, *Berlingske Aftenavis*, 15. januar 1968).

⁶⁷⁶ Jeg har rettet oversættelsens "dets" til "denne", da der er tale om denne bestemte økonomiske værdi, ikke papirets værdi som sådan, jævnfør originalens ordlyd: "As James Sherry noted years ago in *L=A=N=G=U=A=G=E*: a piece of paper with nothing on it has a definite economic value. If you print a poem on it, this value is lost." Citatet stammer fra Charles Bernsteins "Midlertidige institutioner: Små forlag og poetisk fornyelse" i *OEI* nr. 33-34-35, p. 444. Opr. Trykt i *Arizona Quarterly Review* 51: 1 (1995).

I forlængelse af Nielsens anmeldelse i *Information* foreslår en læser i et læserbrev, at Kirkebys næste opus passende kunne blive en "ikke-eksisterende" bog, et fuldstændigt immaterielt værk, hvor køberen kan få en kvittering "som bevis på, at han er den lykkelige



III. 17. Et opslag i Per Kirkebys *Blå, tid* (1968)

indehaver af den ikke-eksisterende bog – og som bevis på, at han har kulturel dannelse”.⁶⁷⁷ Med andre ord: Her er tale om kejserens nye klæder, idet en helt banal genstand *ikke*, synes læserbrevsskribenten at mene, kan transformeres til kunst via kunstnerens signatur – for så er der frit slag, hvilket som konsekvens heraf muliggør salget af en immateriel bog.

Læserbrevsskribentens følgeslutning (at Kirkeby fremover blot skulle signere et "ingenting") er selvfølgelig udtryk for en betydelig ironi og kritik, selvom den jo i realiteten matcher den faktiske dematerialisering af kunsten (jfr. Lippard 2001), der sker inden for den konceptuelle kunst i perioden. Læserbrevsskribenten har dog ikke ret: Et værk som *Blå, tid* peger jo netop på sine materielle-taktile kvaliteter.⁶⁷⁸ Fraværet af skrift i *Blå, tid* er jo ikke det samme som et fravær af indhold. Læserbrevsskribenten har formodentlig ikke haft værket i

⁶⁷⁷ Jens Christensen, Ryetvej 47 st., Lille Værkløse i *Information* d. 21. maj 1968: "Lad mig foreslå hr. Kirkeby en ikke-eksisterende bog".

⁶⁷⁸ Bogmediet bliver paradoksalt nok ret centralt i den konceptuelle kunst, idet ideerne til et givent dematerialiseret kunstværk ofte fastholdes i bogform, jfr. den konceptuelle kunstner Lawrence Wiener og dennes slogan "Learn to read art".

hænderne og synes ikke at tænke følgesedlen ind i sin tolkning af værket. Det næste skridt vil ikke være en *dematerialisering* af værket, men en yderligere *afpersonalisering* af værket, just dén afståelse fra signaturen som den danske tresseravantgarde *ikke* foretager i bogform: I Kirkebys tilfælde ville det svare til at smide følgesedlen ud og ikke sende bogen ud via litteratur- og kunstinstitutionens kanaler. Men en sådan afståelse er også at gøre værket usynligt, idet værket blot bliver til en genstand blandt denne verdens talløse genstande, og ophavsmanden til genstanden ("kunstner" er for vidtløftigt et ord her) forsvinder helt ud af kunstens sfære.

Hvilken betydning har følgesedlen for værket? Forfatteren sætter sin signatur, hvorfor bogen skal regnes med som en del af Kirkebys samlede litterære og billedkunstneriske oeuvre med de intertekstuelle forbindelser, en sådan signatur skaber. Følgesedlens skrift peger på bogobjektets mangel på skrift, fordi bogobjektets tomhed står tydeligere frem qua dette minimum af skrift, for ellers havde det bare været en blå blok. Titlen sætter ligeledes en ramme for fortolkningen af værket, nemlig et fokus på tidsaspektet (*Blå, tid*) og en relation til Fluxusbevægelsen (*Fluxus 1968*).

I forhold til tidsaspektet, så peger Poul Nielsen allerede i sin kronik d. 8. juni 1968 i *Berlingske Tidende* på at titlen implicerer et modsvar til den kritik som Henning Christiansen rejste af *Blå, 5* i *ta'* nr. 2, 1967, hvor Christiansen selv fremhæver sin egen musik-version af *Blå, 5* står stærkere end Kirkebys bog,⁶⁷⁹ fordi "også tiden er programmeret. Bogen kan man blade igennem i alle tempi. Og det opfatter jeg som en svaghed" (Christiansen 1967: 23). Kirkebys modsvar er disse monokrome sider, der ifølge Nielsen peger på "stilstand i blåt,"⁶⁸⁰ ophævelse af alle kontraster: altså indifferens, størst mulig orden, lig med tomhed, hvilket er det samme som størst mulig uorden, forstået som ligegyldighed. Modeordet for dette er "entropi", et ord lånt fra varmelæren" (Poul Nielsen 1980: 128). Dette modeord, entropi, er en særdeles populær term både hos den danske tresseravantgarde, men også i udlandet hos bl.a. Robert Smithson (jfr. Sandler 1988).

Fluxus-konteksten er der ingen, der har kommenteret nærmere, selvom "Fluxus 1968" er en fuldgyltig del af titlen, men hvad betyder "Fluxus 1968" egentlig? Er der tale om en klassifikation ("Fluxus"(kunst)) og angivelse af udgivelsesåret ("1968"), eller er der tale om, at

⁶⁷⁹ Christiansen forsøger i sin artikel at anvende strategier fra ét medie i et andet, in casu: billedkunstneriske og litterære strategier i musikken.

⁶⁸⁰ Modsat *Blå, 5's* "crescendo i blåt", jfr. Poul Nielsen.

fluxuskunst anno 1968 ser sådan ud?⁶⁸¹ *Blå, tid* besidder samme tværæstetiske tilgang som fluxuskunsten deler med den danske tresseravantgarde (jfr. min differentiering mellem disse størrelser i kap. 1), og skillelinjen mellem kunst(værk) og liv synes også forsøgt udvisket (ikke længere kunst, men kun trykkekunst eller bare tryk?), idet følgesedlen bliver bogobjektets eneste kunstmarkør. Ikke desto mindre hæger Kirkeby om værkkategorien. Fluxus var, som Henning Christiansen, hvem værket er tilegnet, siger i et interview i *Dansk Musiktidsskrift* i 1965, en "renselsesproces, en hovedkulds nedtælling til zero, et forsøg på at destruere kunsten som et jeg (kunstnerens) erobring af verden, på at tage verden som den er – og kalde det kunst; en undsigelse af hele den subjektivisme, der karakteriserer næsten al hidtidig europæisk kunst" (Nielsen 2006: 122). Måske er *Blå, tid* Kirkebys litterære renselsesproces, en reduktion af litteraturen, ikke længere *ikke* at kunne se bogen for bare litteratur, men derimod knap nok at kunne skimte litteraturen for bare bogmedie? Poul Nielsen betegner ligefrem *Blå, tid* som: "næppe noget kunstværk" (Poul Nielsen 1980: 128). Poul Nielsen synes dog at dementere sin egen klassificering i sin egen grundige analyse, der er et kunstværk værdigt. Et Fluxus-værk er det ikke, dertil er det for meget et 'kunstprodukt', ikke en efemer genstand, ikke en proces eller begivenhed.

Dét "tomme" rum som man finder i *Blå, tid* markerer ikke et afgrænset tidsinterval. Og hvis *Blå, tid* ikke er tom, hvad er den så? Så muliggør den måske en tidsligt uafgrænset udforskning af et signeret, men dog anonymiseret bogmedium, bogen som bog og ikke som indhold. Eller accentuerer det sociale og fysiske rum som enhver læsning udfolder sig inden for og prøver at afgrænse sig fra, jævnfør det tidligere nævnte essay af Perec, "Lire: esquisse socio-physiologique". *Blå, tid* kan således være en velfortjent hvilen øjnene i 1960ernes heftigt ekspanderende informationssamfund i et interval af ubegrænset varighed.

Farven blå er aldrig bare farven blå, men bærer historisk set et væld af konnotationer,⁶⁸² selvom tresseravantgarden i visse eksperimenter, både i happenings og i bogform, netop forsøger at "at lade farverne være farverne, lydene lydene, handlingerne handlingerne" som

⁶⁸¹ Kirkeby skriver i essaysamlingen *Bravura* (1981): "Da jeg i 1966 kom til New York var det hele naturligvis noget forflygtigt på grund af tidens tand og Fluxus var sådan i mere initierede kredse næsten passé" (Kirkeby 1981: 95). Er der her tale om en retrospektiv vurdering eller om Kirkebys vurdering anno 1966? Er fluxus-kunsten i Danmark i 1968 lige så passé som i USA i 1966? Direkte adspurgt ift. værkets status har Kirkeby svaret at han "aldrig [har] lavet et ærligt Fluxus-værk" (samtale med Kirkeby, maj 2008).

⁶⁸² For en undersøgelse af farven 'blå's betydningsmæssige transformation gennem tiden, se Pastoureau (2000).

Nielsen skriver i "Gruppebillede fra 60erne" (Nielsen 2006: 466).⁶⁸³ Tilsvarende har Per Kirkeby berettet om en tidlig Eks-Skole-demonstration ved indvielsen af Strøget i 1962, hvor medlemmerne "demonstrerede" i "fire eller fem farver":

"[plakaterne] gik vi bare op og ned ad Strøget med hele den første formiddag med gågade, og folk blev virkelig ophidsede. Hvad betyder det? Spurgte de. Det er bare rødt, sagde vi. Eller lyseblåt. Det var der ingen mennesker, der kunne forstå, det vakte furore. Det var en forfærdelig udfordring, for det MÅTTE jo betyde et eller andet, at fem-seks mennesker gik op og ned ad Strøget med hver sin farve plakat. Vi kunne ikke forklare det med andet, end at nu var alting anderledes, og hvis der altid var nogen, der gik rundt med nogle plakater med farver på, så ville det hele være meget bedre." (Kirkeby i Rifbjerg 2001a: 14-15)

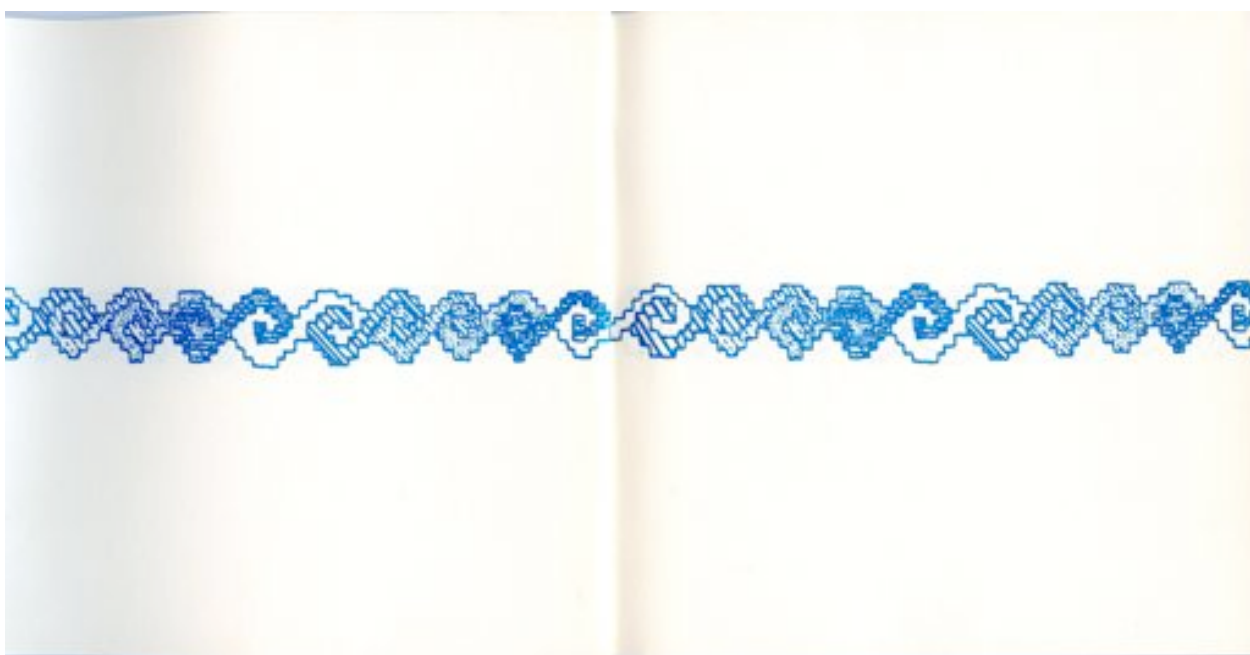
Blå, tid er om ikke en glædesdemonstration, så dog en materialedemonstration. Et symptom og eksempel på en forandret kunstnerisk sensibilitet, dvs. en afpersonaliseret kunst, og en hybridisering af de enkelte kunstarter.

Per Kirkeby: *Blå, ornament* (1969)

Tredje og sidste del af Kirkebys blå trilogi er *Blå, ornament*, der udkommer i 1969 på Borgens forlag. Værket er kvadratisk og har samme format (15 x 15 cm) som *Blå, tid*, men er noget kortere, idet *Blå, ornament* kun har 64 upaginerede sider plus omslag. Gennem hele værket, dvs. på forside, bagside, omslagets inderside og i selve bogen, løber et *blåt ornament* (deraf titlen), en såkaldt "løbende hund". Ornamentet er håndtegnet – af Kirkeby selv, må man formode (dette angives ikke), men det ligner hans streg og minder om de skraveringer fra hans hånd, som man finder i *ta'* og *Billedforklaringer*. Ornamentet, der er placeret en lillebitte smule over sidens midte, har ti moduler i forlængelse af hinanden, der gentages og derved danner et uendeligt ornament. I realiteten er der kun tale om fem moduler, idet modul 6-10 gentager de samme mønstre som modul 1-5, men modulerne 1-5 og 6-10 varierer fra hinanden grundet deres noget henkastede, skitseprægede og håndtegnede karakter. Man kan iagttage et forløb, idet modulerne gradvist, med små skift, fra modul til modul, bliver gradvist mørkere. Modul 1's

⁶⁸³ En anden tidlig parallel kunne være en happening af Bjørn Nørgaard og Hans-Jørgen Nielsen ifm. Den Eksperimenterende Kunstscoles største samlede happeningarrangement, *Johan Th. Lundbye eller tiden, stedet og rummet*, på Fiolteatret i 1965. Et af stykkerne består i at en gul mand maler det blå stof gult, hvorefter en blå mand maler det gule stof blå (osv.), mens det fra en båndoptager lyder "gul/blå/gul/blå" etc. Jfr. Nielsens "Gruppebillede fra 60erne" (Nielsen 2006: 466).

øverste halvdel er meget mørk, idet denne udgør slutningen på forrige serie af moduler, hvorimod den nederste del er hel lys. Modulerne griber ind i hinanden og der sker en gradvis fortætning, der altså opløses i hvidt, når modul 5 griber ind i modul 6. Undtagelsen er forsiden, hvor kun ornamentets konturer er bibeholdt (hvis man ser bort fra en lille rest af modul 9 i venstre side). Disse moduler løber over bogens ryg, der i øvrigt er tom, dvs. uden de traditionelle oplysninger om forfatter, titel og forlag.⁶⁸⁴



III. 18. Et opslag i Per Kirkebys *Blå, ornament* (1969)

Principielt danner den løbende hund en uendelighedsstruktur, hvilket den manglende paginering understøtter. Flere steder i dagbladenes reception af værket⁶⁸⁵ bliver der ironiseret over dette uendelighedsperspektiv, idet nogle af anmelderne mener at

⁶⁸⁴ I det "tomme" ornament på forsiden står ordene: "PER KIRKEBY BLÅ, ORNAMENT BORGEN". Nederst på bagsiden står bogens trykkested (Vejle Amts Folkeblad) og ISBN-nummer (18-3740) trykt med blå og meget småt i hhv. venstre og højre hjørne.

⁶⁸⁵ De vigtigste (og stort set eneste) anmeldelser af *Blå, ornament* er Jørgen Johansen: "Hvilken hæmningsløs skuen", *Berlingske Tidende*, 12. juli 1969, H.B. "Afslapningsøvelse" i *Berlingske Aftenavis* 30. juni 1969, Hans Andersen: "Blå hundes uendelighedsløb. Det er kun sideantallet, der sætter grænsen for kunstens (uandede) muligheder", *Jyllands Posten*, 16. juni 1969, Jens Smærup Sørensen: "Sort, boganmeldelse", *Demokraten* d. 4. juli 1969 samt Vagn Thule: "Kuriositet. Per Kirkebys nye bog rummer ingen skrevne tekster", *Sjællands-Posten* d. 14. juli 1969.

uendelighedsperspektivet kommer til kort i forhold til bogens beskedne størrelse.⁶⁸⁶ Men det er ikke rigtigt at "den løbende hund standser op" som Hans Andersen bemærker i sin anmeldelse i *Jyllands-Posten* for hvor gør den lige det? Efter den upaginerede side 64 løber hunden videre over bagsidens inderside, over bagsiden, over forsiden, over forsidens inderside og tilbage til side 1.⁶⁸⁷ En almindelig læsning slutter jo på den sidste side i bogen, dvs. den sidste side med tekst eller billeder, men Kirkebys bog fortsætter derimod i det principielt uendelige. Anmelderne overfører bogens endelighed på ornamentet, der imidlertid ikke besidder en sådan.

En svaghed ved bogen er dog, at forsidens tekst står i en "renset" del af ornamentet, hvilket skyldes de praktiske omstændigheder: Her er der ikke tale om et brud på ornamentets uendelighedsstruktur (ornamentet fortsætter jo rent faktisk på forsiden), men derimod er der tale om et brud på ornamentets gentagelsesstruktur, der så at sige via gentagelsen skaber illusionen af en sådan uendelighed. I 1969 udgiver Per Kirkeby ikke kun *Blå, tid*, men også digtsamlingen⁶⁸⁸ *ornamentet er noget som er frataget tiden det er ren udstrækning fastlagt og stabilt*,⁶⁸⁹ hvis titel egentlig passer bedre til *Blå tid*, hvor ornamentets "rene udstrækning" etc. bliver demonstreret, frem for det værk, der bærer titlen.⁶⁹⁰ Et "ornament" står dog tydeligt frem på omslaget: Omslaget er helt hvidt, men gennemskæres af linjen "ornamentet er noget som er frataget tiden det er ren udstrækning fastlagt og stabilt/per kirkeby". De skrå streger ("/")

⁶⁸⁶ Smærup Sørensen bemærker i sin anmeldelse af bogen i *Demokraten*, at "en af pointerne er tidsløsheden, evigheden i forløbet, og evigheden og tal går ikke godt sammen [ift. den manglende paginering] Alligevel har bogen vel de sædvanlige 60-70 sider, så man kunne jo indvende, at det er en lidt begrænset form for evighed". Alligevel bemærker Smærup Sørensen læserens evne til "illusion" og "med forudsætningen af en illusion begynder kunsten, blandt andet". Anderledes kritisk er Hans Andersen i *Jyllands-Posten* i forhold til denne "naragtige tryksag": "Besnæret er man lige ved at tro, at forfatter og forlægger med tryksagen har ramt det geniale og subtile, indtil man husker, at den løbende hund standser op, og at uendeligheden på Borgens Forlag er 64 sider. Man synes åbenbart, at der *alligevel* må være grænser". Anmeldelsen er illustreret af en side fra bogen. Underteksten til billedet lyder: "Dette er 1/64 del af Per Kirkebys uendelighed".

⁶⁸⁷ Jeg vælger her at se bort fra en fejl ved trykningen, der gør at "den løbende hund" på forsidens inderside ikke flyder regelmæssigt over i mønstret på side 1.

⁶⁸⁸ Man kan diskutere hvor vidt *ornamentet er noget som er frataget tiden det er ren udstrækning fastlagt og stabilt* er en samling af digte eller tekster. I værket angives ingen genrebetegnelse, men grundet en overvejende, om end ikke fuldstændig konsekvent brug af løs bagkant, skal bogen her betegnes som digtsamling.

⁶⁸⁹ Titlen er, som det angives i digtsamlingen, et citat fra den tyske kunsthistorikers Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung* (1908). Kirkeby bemærker i *Arnasco. Samtaler med Ib Michael* at "det var et citat, som jeg huggede ud af en tysk kunsthistorikers teorier, som jeg forøvrigt ikke havde læst" (Kirkeby 1995: 80). Worringers bog er dog ikke ukendt i en avantgarde-sammenhæng, idet den spiller en stor rolle for den tyske ekspressionisme, jfr. Rhys W. Williams: "Wilhelm Worringer and the Historical Avant-Garde" (Williams 2005).

⁶⁹⁰ Havde *Blå, tid* båret titlen *ornamentet er noget som er frataget tiden det er ren udstrækning fastlagt og stabilt* havde man dog mistet den oplagte forbindelse til de to andre blå bøger.

betegner her *ikke* linjeskift men er forfatterens forsøg på at lave en skelnen mellem titel og forfatternavn trods forsøg på at skabe en ensartet sproglig ornamentik gennem udeladelse af stort begyndelsesbogstav og komma. I "Grønt, ornament" fra 1974 ser man ligeledes, hvordan en række citater fra en række forfattere, kunsthistorikere og filosoffer løber som en (grøn!) skriftornamentik midt på siderne.

Ane Hejlskov Larsen noterer i *Per Kirkeby. Malerier 1957-1977* (2002) følgende om Kirkebys brug af ornamentet:

"Eksemplerne [fra *Blå, ornament* og *Grøn, ornament*] viser, at Kirkeby i tresserne og begyndelsen af halvfjerdserne opfattede ornamentet som et formelt gentagelsesforløb, uanset om det var udsprunget af en sproglig, skulpturel eller billedmæssig kontekst. Ornamentet etableredes af en række gentagne størrelser, som han kunne flytte rundt med i forskellige medier og genrer. I denne fase er ornamentet slet og ret en mekanisme. Det var først i halvfjerdserne – i hans Maya-periode og med museumsudstillingerne – at ornamentet fik en indholdsmæssig betydning. Inden da skal ornamentet ses i sammenhæng med minimalismen" (Ane Hejlskov Larsen 2002: 154)

Ane Hejlskov Larsen peger dog også på Kirkebys ambivalente forhold til minimalismen allerede i 1960'erne, dvs. på en intern stridighed mellem en minimalistisk renhed og en romantisk og litterær urenhed.

Hvad pryder ornamentet i *Blå, ornament*? Ornamentet pryder vel i realiteten en tom hvid bog. Der er intet bag ornamentet eller rettere: der er "intet" bag, en tom, hvid flade. Selve ornamentet i *blå, ornament* er "rent" i dets uendelige gentagelsesstruktur, men det er "urent" i både sine variationer af modulerne (eksempelvis fremstår modul 6 som en noget "forkrøblet" og sammenfalden version af modul 1), i sin skitseagtige og håndtegnede form samt i bruddet på forsiden, hvor kun ornamentets konturlinjer optræder, hvilket skaber plads til titel, forfatternavn og forlag.

Efter den radikale *Blå, tid* repræsenterer *Blå, ornament* både en afslutning på trilogien, men måske tillige et vendepunkt. Ornamentet er ikke kun et tomt ornament monteret på en tom hvid flade, hvilket fascinationen af og arbejdet med ornamentet i de følgende år bevidner.⁶⁹¹ Sideløbende udgiver Kirkeby bøger med bl.a. approprieret fotografisk materiale

⁶⁹¹ Kirkebys fascination af ornamentet resulterer i spredte kommentarer i bl.a. *Hændelser på rejsen* (1971) *Flyvende blade* (1974), *Hus – billede – dekoration. 20'erne i Danmark* (1978) og *Arnasco* (1995). I essayet "Catherwood i Centralasien" i *Flyvende blade* (1974) sine "private definitioner" af "ornamentet": "Ornamentet er for mig de store og rene billedforløb der skildrer en verdens oplevelses af tiden og dens ophævelse, indsigten i vilkårene, eller helt

(Romantrilogien 1969-1971 og *Vejret*, 1972), der besidder denne dobbelthed af serialitet og en mere henkastet personlig udvælgelse af materialet.

Det henkastede og håndtegnede repræsenterer en form for *repersonalisering* efter den konsekvente *afpersonalisering* i *Blå, tid*: Ikke som et tilbageslag mod den (anti-gestiske) kunst som tresseravantgardens afpersonaliseringsstrategier er rettet mod, herunder en Minimalismens æstetik, men i hvert fald et opgør med det rene.⁶⁹²

I sin blå trilogi fremtræder Per Kirkeby altså først og fremmest som konstruktør af værkernes koncepter og (en ikke nødvendigvis *egenhændig*) tilrettelægger af værkets materielle udformning. En udformning, der ikke har resulteret i en mediespecifik bearbejdning af bogobjektet som man f.eks. ser det udført i *vedr. visse foreteelser* eller påtænkt i *Skriv selv*.

Det er her misvisende at tale om "værkernes forfatter" med mindre væsentlige forbehold bliver taget. Værkerne er nemlig i udpræget grad "tomme bøger", idet der ikke optræder anden tekst end oplysningerne om værkets forfatter, titel og forlag – hvis man ser bort fra "essayet" i *Blå, 5*, der er signeret af en anden person end forfatteren og denne anden (Hans-Jørgen Nielsen) har tilmed approprieret teksten fra *Salmonsens Konversationsleksikon*. "Forfatter" i betydningen "en, der har forfattet et eller flere værker" er der således ikke tale om, snarere om en "ophavsmand" i praktisk forstand (tilrettelægger, udtænker af koncept) og i juridisk forstand (som den, der besidder ophavsretten). I forhold til de juridiske aspekter, er det vigtigt at pege på, at Kirkeby signerer disse værker, omend signaturen, dvs. forfatteroplysningerne, i *Blå, tid* er løstrevet fra selve værket, hvorfor værket potentielt kan foreligge uden forfatter/ophavsmand. Imidlertid er en sådan signatur nødvendig for at værket i det hele taget kan komme til syne: Var *Blå, tid* blevet sendt afsted til avisredaktionerne, for nu at nævne det første og ganske

banalt livets gang og undergang" (Kirkeby 1974: 115), "det ægte ornament siger alt [...] om livets gang og de store begivenheders uforanderlighed" etc. (ibid.).

⁶⁹² I forhold til en anvendelse af ornamentet i det hele taget, bør man måske nok medtænke den østrigske arkitekt Adolf Loos' fordømmelse af ornamentet i sin tekst "Ornament und Verbrechen" fra 1908, hvor ornamentet netop fordømmes som værende barbarisk, kriminelt og umoderne. Ane Hejlskov Larsen peger på, at Kirkebys udstilling "Ornament" på Ribe Kunstmuseum inkluderede Per Kirkebys oversættelse af netop Adolf Loos "Ornament und Verbrechen": "I Kirkebys handlinger og museumsudstillinger spores et klart opgør med Loos' holdning og med den efterfølgende funktionalisme, som den dyrkede den ornamentløse arkitektur og regnede Loos som en af sine forudsætninger. Kirkeby betragter modsat dekorationen som en alvorlig og moralsk del af arkitekturen og kunsten." (Hejlskov Larsen 2002: 178).

væsentlige led af værkets receptionshistorie, uden at værkets lille følgeseddel havde været i værket,⁶⁹³ så var anmeldelserne næppe blevet bragt.

Reduktionen af det sproglige materiale, herunder udeladelsen af genrebetegnelser, betyder at værkernes titler får en særlig stor betydning i forhold til værkerne. Disse titler etablerer en kontekst og en indbyrdes samhørighed værkerne imellem via titlernes ensartede opbygning.

Per Kirkebys blå trilogi udgøres af udpræget afpersonaliserede værker, hvilket ud over forfatterreduktionen også afspejles i det kvadratiske formats markering af system, gentagelse, serialitet og anonymitet. Den blå farve i Kirkebys blå trilogi er ingen metafysisk blå som i Yves Kleins malerier. Tidligere blev der citeret fra Kirkebys *Billedforklaringer*: "Blå: blå som axiom: romantisk", men Kirkebys bøger er f.eks. mere beslægtet med de helt 'flade' malerier i Yves Kleins egen lille bogobjekt *Peintures* (1954) end med Kleins 'dybe' malerier.⁶⁹⁴

Kirkebys blå trilogi er blevet reciperet af den litterære institution via dagbladsanmeldelser og en begrænset optagelse i litteraturhistorien, hvilket formodentlig primært kan tilskrives at Kirkeby også er forfatter, dvs. har forfattet mere regulære bøger. Poul Borum har skrevet om Kirkeby, at "den "litterære" bogproduktion [...] i stort og småt [er] bestemt af hans malervirksomhed" (Borum 1982: 399). Dette noget reducerende synspunkt kan måske nok i et vist omfang siges at gælde aspekter af Kirkebys regulære skønlitterære bøger (hvor irregulært disse nu end måtte opføre sig), men det kan ikke siges at gælde den blå trilogi. Den blå trilogi placerer sig et sted mellem (skøn)litteraturen og billedkunsten: bogobjektet.

Musikkritikeren Poul Nielsen, hvilket jeg citerede tidligere, har peget på, at *Blå, tid* (og man kunne tilføje: *Blå, 5* og *Blå, ornament*) er "symptom på en kunstnerisk situation, som kan iagttages inden for alle kunstarter: musik, billedkunst, skulptur, maleri, eller de genrer, der bevæger sig i et eller andet ingenmandsland mellem de traditionelle kunstarter, således som Kirkebys blå bog gør det" (Nielsen 1980: 128-129). I dette hybride og tværæstetiske

⁶⁹³ Det er ikke sandsynligt at værket (dvs. bog plus følgeseddel) har været vedlagt en eller anden form for pressemeddelelse, eftersom værkets pris (10 kr.) ikke fremgår af følgesedlen, men dog oplyses i Nielsens anmeldelse af værket i *Information* d. 14. maj 1968 (Nielsen 2006: 148).

⁶⁹⁴ Yves Kleins *Peintures* er en lille bog (24,4 x 19,7 cm), der præsenterer ti monokrome rektangler i forskellig farve og størrelse. Forordet er tomt: Under overskriften "Préface" står nogle linjer. Projektet i *Peintures* er anti-illusionistisk, men også anti-metafysisk modsat Kleins senere monokrome malerier. 'Malerierne' er helt 'flade'.

ingenmandsland befinder *Blå, tid* sig f.eks. dog tættere på skønlitteraturen, som et tomt værk, hvorimod *Blå, ornament* via sin gestiske prægning er tættere på billedkunsten.

*

I dette kapitel om bogobjekter blev der peget på anvendeligheden af termen "bogobjekter" som samlebegreb for eksperimenter med bogmediet efter en forudgående diskussion af den semantiske ustabilitet ved mulige andre termer. En mulig analysemodel for bogobjekter blev skitseret (bogobjektets autorfunktion, dets materielle udformning og indholdsside). Endvidere blev bogobjektets historiske ophav diskuteret i hhv. en mediemateriel og en kunst- og litteraturhistorisk kontekst og der blev plæderet for en kombination af de to tilgange. Efter en skitsering af bogobjektets opkomst i 1960erne hos de udenlandske avantgardebevægelser, blev der præsenteret eksempler på såvel den danske tresseravantgardes bogobjekter som danske forgængere til disse. En delmængde af disse bøger udgør de såkaldte 'tomme bøger'. Et receptionshistorisk rids viste, at receptionen har bevæget sig fra en initial dansk og litterær vinkel, hvor der dog i et vist omfang blev suppleret med eksempelmateriale fra andre kunstarter og udenlandske værker, til en national og litterær vinkel, hvilket har betydet en tiltagende fejllæsning og som følge heraf isolering af værkerne. I modsætning hertil blev der påvist eksistensen af en både dansk og international tradition for 'tomme' værker, herunder den hidtil ganske upåagtede danske pioner K. J. Almqvists værker fra 1930erne og 1940erne. Der blev peget på at de 'tomme bøger' kunne inddeles i følgende fire registre: det tomme værk som 1) attentat eller 2) parodi på konventionaliseret forestilling om bogmediet samt en accentuering af værkets 3) materielle og/eller 4) mystiske karakter. Endvidere blev de 'tomme bøger' analyseret i en sammenligning med hhv. 'tomme malerier' og et 'tomt musikstykke' (John Cages 4'33"). Det blev påvist, at 'tomheden' delvist har forskellige konsekvenser afhængig af den enkelte kunststarts mediespecificitet. I tre værkanalyser blev spændvidden af de tomme bøgers kritik af forfatter- og værkkategorien demonstreret: Fra Vagn Steens demokratiseringsprojekt og helt håndgribelige læseraktivering med indbyggede paradokser i *Skriv Selv* (1965), de materielle og zenbuddhistiske aspekter af Hans-Jørgen Nielsens *vedr. visse foreteelser* (1967) samt de divergerende materialeundersøgelser i Per Kirkebys blå trilogi: *Blå, 5* (1965), *Blå, tid* (1968) og

Blå, ornament (1969). Reduktionen af forfatteren og værket kulminerer i det ordløse, blå bogobjekt *Blå, tid*, hvorimod en begyndende gestisk og personlig tendens kan spores i *Blå, ornament*.

Kapitel 5

TRESSERAVANTGARDENS OMKALFATRING OG OPLØSNING OMKRING 1970

Det svenske kunstdidsskrift *Paletten* udkommer i 1968 med et temanummer om minimalisme, hvor den danske tresseravantgarde (helt præcist: *ta'*-redaktionen) har leveret halvdelen af materialet i form af det såkaldte *ta'* nr. 6 ½. Den anden halvdel skulle efter planen have bestået af introduktioner til den amerikanske *minimal art*. Tidsskriftets omslag udgøres af en kæde af sekskanter, en slags bikube-form,⁶⁹⁵ hvor midterstykket kan fjernes. Gør læseren dette, så brydes den abstrakte, minimalistiske struktur af et sort-hvidt fotografi af en gruppe bevæbnede soldater i løb hen over en regnvåd Markusplads i Venedig. I *Palettens* kolofon beklages det af tidsskriftets redaktør Leif Nylén, at *Paletten* er forsinket med ordene: "Nr 2 är starkt, mycket starkt försenat. I gengäld rätt så aktuellt. Men det mesta av det utlovade "primary structure" materialet har fått stå över till nr 3" (p. 1). Dette "ret så aktuelle" går på urolighederne under Venedig-biennalen i maj måned samme år, hvorfra en række sort-hvide fotografier suppleres af Nyléns harmdirrende og syv sider lange beretning om konfrontationerne med det italienske politi og militær samt supplerende overvejelser omkring kunstens rolle og funktion. Nylén nævner tre motiver til demonstrationerne: 1. *Det strategiske motiv* (kulturfestivalens sårbare logistik og tilstedeværelse af udenlandsk presse), 2. *Det kulturpolitiske motiv* (opgøret med et kapitalistisk kunstmarked og en upolitisk og "mystisk" kunst, besættelsen af biennalen er i overført betydning en besættelse af det kapitalistiske samfund) og 3. *Det æstetiske motiv* (en demonstration mod kunsten som helhed). Den moderne kunst står over for samtidens store sociale og politiske problemer, konkluderer Nylén: "den aningslösa, villkorslösa frihetens tid är förbi. Men vilka blir konsekvenserna?" (Nylén 1968: 9). Kunstnerne skal analysere deres position i samfundet og stille spørgsmål til den moderne kunsts berettigelse for ikke at "förlägga den till periferin, som ett specialområde jämförbart med filateli, bågskytte, heminredning" (ibid., p. 9).

⁶⁹⁵ Den selvsamme sekskant finder man også i Stig Brøggers bogobjekt *Sekskant* fra 1969. Eksempler fra Brøggers "Hexagonprojekter" 1967-1968 findes i Brøgger (1985).

Nummeret af *Paletten* er en eksemplarisk og helt konkret demonstration af sammenstødet mellem tresseravantgardens anonymiserede kunstformer og studenter- og ungdomsoprøret i 1968. I en lille kolofon i *ta'* 6 ½, der formentlig er tænkt som en præsentation af *ta'* til de svenskere læsere, angiver danskerne følgende emner som tidsskriftets "interessefelt": "kunst, litteratur, musik, men også ungdomsrevolte, mode, teknologi, urbanisme, planlægning, informationsteori"(p. 19).⁶⁹⁶ De fleste punkter på listen var blevet nævnt allerede i lederen til *ta'* nr. 1, 1967 samt i Nielsens programartikel "What's happening, baby?" i samme nummer, men først her i 1968 er "ungdomsrevolten" (eller: ungdomsoprøret) kommet på dagsordenen, i det mindste den principielle. Ungdomsrevolten får nemlig ikke rigtig spaltepads i de sidste to numre af *ta'*. Det bliver først for alvor et centralt omdrejningspunkt i andre og senere tidsskriftsprojekter som *ta' BOX* (1969-70) og *MAK* (1969-70). Der er dog ikke tale om et radikalt brud, idet man kan pege på begyndende opløsningstendenser fra *ta'* nr. 6 og frem. I *ta'* nr. 6, 1968, der bl.a. inkluderer engelsksprogede sangtekster fra beatgruppen Savage Rose, beskrives ungdomsoprøret i tidsskriftets leder (signeret af Hans-Jørgen Nielsen) som "en nuancering af [totalfeltet]", men der er i realiteten ikke tale om en nuancering, derimod om en relativisering og perspektivering af det aperspektiviske, hvilket man måske kan fomme i lederens sidste sætning: "It's still happening, baby. Men udråbstegnene mangler."⁶⁹⁷

En anden indikator for et kommende brud er oversættelsen af Robert Morris' "Antiform" i *ta'* nr. 8, 1968 (pp. 32-34), tidsskriftets sidste nummer, hvor Morris tager afsked med den minimalistiske kunst. Artiklen, der havde været offentliggjort i *Artforum* vol. 6, april 1968, er i *ta'* illustreret af Morris' *filtskulptur* som eksempel på en kunst, der repræsenterer "en opgivelse af forud planlagte, varige former og systemer" (Morris 1968: 34).

I afhandlingens sidste kapitel skal fokus ligge på den forskydning i tresseravantgardens kunstneriske aktiviteter, der sker omkring 1968, hvor opgøret med den mytologiserede kunstner og ditto kunstværk afløses af en politisering af det æstetiske felt og en kritik af kunsten som autonom sfære. Her skal indledes med nogle generelle kommentarer til de brudflader, der opstår i 1968, hvorefter tre konkrete manifestationer af bruddet med de afpersonaliserede

⁶⁹⁶ For en grundigere diskussion af *ta'* 6 ½, se Kromann (2005).

⁶⁹⁷ Udsagnet om at udråbstegnene mangler, kan godt forvirre, eftersom programartiklen i *ta'* nr. 1, 1967 er udstyret med et spørgsmålstegn. Når Nielsen skriver, at udråbstegnene mangler, så er der tale om, at projektet har mistet en del af gejsten (en afmatning, som netop ikke lå i det oprindelige spørgsmålstegn).

kunstformer vil blive analyseret. Det ene brud sker på et teknologisk plan, nemlig i form af tresseravantgardens anvendelse af offset-teknologien. Herudover skal forskydningerne analyseres gennem tidsskrifterne *ta' BOX* og *MAK*, der begge udkom i perioden 1969-70. Avantgardernes historie er jo i høj grad en tidsskriftshistorie og vigtige forandringer kan ofte spores i tidsskrifterne.

Poul Borum skriver følgende tilstandsrapport i "Brev från Danmark" i *Bonniers litterära magasin* nr. 8 1969 :

"Den förra generationen, experimentalgruppen, Hans Jörgen [sic] Nielsen-generation⁶⁹⁸ kunde man säga, har nog splittrats litet grand. De framstår inte mera så mycket som grupp utan går sina egna vägar. Men de har dock manifesterat sig med två nya tidskrifter. Efter Ta' har kommit en experimentell och spännande tidskrift som heter Ta-BOX som kommer i en påse med alla möjliga grejer och lösa kappar och saker i, och på förlaget Rhodos har kommit de två första numren av en ny generationstidskrift får man väl kalla den som heter Mak, som kanske för 70-talet kommer att bli det som Vindrosen var för 60-talet. Vindrosen har övertagits av två politiska kulturjournalister som utan särskild talang försöker göra det samma som man i Sverige försöker göra utan särskild talang" (Borum 1969: 589)

Borum udpeger her den begyndende opløsning af tresseravantgarden, der i første omgang dog kun udformer sig som en opløsning af *ta's* tværæstetiske miljø, idet billedkunstnerne og forfatterne med hhv. *ta' BOX* og *MAK* bevæger sig i hver sin retning, omend et fællestræk for begge tidsskrifter er at man tydeligt kan spore politiseringen. Konsekvenserne der drages i de to tidsskrifter er dog forskellige: Hvor forholdet mellem kunsten og politikken diskuteres på et teoretisk plan i *MAK*, så er det i praksis, at man i *ta' BOX* forsøger at realisere en demokratisk utopi gennem en ekstremt flad struktur og en tilsvarende åben form.

Politiseringen af det æstetiske felt i 1968

En afgørende rolle i politiseringen af det æstetiske felt spilles selvsagt af begivenhederne i slutningen af 1960erne, hvilket almindeligvis navngives med det skelsættende årstal "1968". "1968" betegner i Danmark et samspil mellem Det ny venstre (med stiftelsen af SF i 1959), ungdomsoprøret (1966-1970), studenteroprøret (fra 1968) og tresseravantgarden (fra første

⁶⁹⁸ Borum genbruger i øvrigt dette udtryk, der ikke er tænkt flatterende, i *Danske digtere i det 20. århundrede* (1982), se Borum (1982: 397).

halvdel af tresserne).⁶⁹⁹ Disse bevægelser udgør selvsagt ikke, som Tania Ørum har påpeget i en artikel, en "udifferentieret blok af venstrefløjsaktivisme med mærkatet '1968'", men betegner trods sammenfald "adskilte fænomener med hver sin historie og hvert sit ekkorum" (Ørum 2004: 165).⁷⁰⁰ Ørum daterer den danske tresseravantgardes "fusion af kunst og politik" til året 1967, dvs. før studenteroprøret i 1968 og parallelt med ungdomsoprøret, om end det konkrete politiske engagement hos tresseravantgarden i begyndelsen forløber sideløbende med de kunstneriske eksperimenter.

Ørum pointerer tresseravantgardens "indre egenbevægelse" i denne fusionering af kunsten og politikken (Ørum 2004: 170), idet politiseringen sker som en konsekvens af tresseravantgardens "radikaliseringslogik", dvs. udviklingen fra 1) midttressernes æstetiske formeksperimenter, over 2) en åbning mod publikum og kunstekspérimentets sociale kontekst og videre frem til en 3) transformation, instrumentalisering eller afsked med kunsten i mødet med sentressernes nye, stærkt politiserede dagsorden. Begivenhederne i 1968 bliver naturligt nok et afgørende vendepunkt i overgangen fra fase to til fase tre.

Ungdoms- og studenteroprørets anti-autoritære og anti-kapitalistiske diskurs fører også til en kritik af kunsten og litteraturen som sådan. En kunstkritisk tendens, der forstærkes efter at ungdomsoprørets karnevalistiske og utopiske sider⁷⁰¹ bliver afløst af en teoretisk og dogmatisk universitetsmarxisme. Men kritikken af kunsten er synlig allerede under revolten i Paris i maj 1968, hvor studerende fra École Nationale des Beaux-Arts opretter et alternativt værksted med det sigende navn "Atelier Populaire des Beaux-Arts", hvor en slagkraftig og propagandistisk

⁶⁹⁹ De præcise årstal kan selvsagt diskuteres. Årstallene for Det ny venstre, ungdoms- og studenteroprør lånes her fra Andersen (2004). Skellet mellem ungdomsoprør og studenteroprør kan også betegnes som hhv. "1967" vs. "1968": "Mens 67 var synonymt med hippiebevægelsen, flowerpower, slagord a la Make Love Not War, astrologi, sit-ins, LSD, alternative livsformer, var 68 præget af studenteroprør, Vietnambevægelsen, og den egentlig ganske forbløffende genkomst af marxismen som populærideologi i 1970'erne" (Grünbaum 2004: 350). Lignende skel i perioden findes mellem en indre og en ydre revolution eller mellem en "livsstilsradikalisme" versus en "politisk aktivisme" (Jensen 2004: 31).

⁷⁰⁰ Et nyere dansk bidrag til en endnu ganske tentativ kortlægning af det mangefacetterede fænomen '1968' udgøres af bidragene i Bendix Andersen & Olsen (2005). Af nyere værker kan i øvrigt nævnes Arthur Marwicks bredt anlagte og komparative bog *The Sixties: cultural revolution in Britain, Italy, France and the United States, c. 1958-c.1974* (1998) samt de sociologiske ansatser i Gilcher-Holtey (1998) og (2001). En interessant dokumentsamling fra perioden (om end overvejende med tekster fra en (vest)tysk kontekst) er Sievers (red.) (2004). I forbindelse med 40-års jubilæet for begivenhederne i 1968 udkom en række titler. I en dansk kontekst er Steven L. B. Jensen og Thomas Ekman Jørgensens omredigerede guldmedaljeafhandling, *1968 – og det der fulgte. Studenteroprørets forudsætninger og konsekvenser* (2008) vigtig for forståelsen af studenteroprøret.

⁷⁰¹ Jfr. Jérôme Duwa: *1968, année surréaliste* (2008).

plakatkunst bliver produceret.⁷⁰² Kunsten og litteraturen kritiseres for at være borgerlige, elitære og kapitalistiske fænomener, i billedkunstens tilfælde styret af markedet (gallerierne og kunstkøberne) og institutionerne (kunstakademierne og museerne). Andre går i samme måned endnu mere aktivistisk til værks i form af inskriptioner, politisk graffiti, på husvæggene, herunder det berømte slogan "L'art est mort".⁷⁰³ Mange eksempler på tilsvarende angreb i 1968 kan nævnes, f.eks. protesterne mod Kunstbiennalen i Venedig og Documenta 4 i Kassel. Documenta 4, der betegner en kulmination for såvel popkunsten som den minimalistiske kunst, bringer også et varsel om disse kunstformers kommende fald – den minimalistiske kunsts radikale formmæssige reduktion bliver omkring 1968 i vidt omfang afskrevet som en affirmativ, borgerlig og meget amerikansk kunststrategi, der kontrasterer det (delvist) anti-amerikanske og anti-kapitalistiske ungdomsoprør. Documentas åbningsceremoni bliver saboteret af en happening, og der er talrige protester mod den kunst, der bliver betragtet som gennemsyret af borgerskabets værdier. En central markør er omkalfatringen af Marcel Duchamps status, idet Duchamp frem til 1968 står som selveste *the godfather* for tresseravantgarderne grundet Duchamps kunstneriske pionerindsats, hvorimod Duchamp som følge af den politiske vending i 1968 nu bliver kritiseret for at have begrænset sig til en problematisering af kunstsfæren, en sfære, som Duchamp alt andet lige opererer i yderkanten af, hvorfor Duchamp, sådan lyder kritikken, i realiteten affirmerede det eksisterende kapitalistiske samfund i stedet for at arbejde for dets afvikling.⁷⁰⁴

Et prægnant litterært eksempel fra 1968 er det berømt-berygtede nummer af det toneangivende tyske tidsskrift *Kursbuch*, der i nr. 15, 1968 ligefrem proklamerede "litteraturens død" i form af en transformation af skønlitteraturen i forhold til mere dokumentariske/journalistiske former eller ligefrem en endelig afsked med skønlitteraturen i forhold til at hellige sig en egentlig politisk aktivisme.⁷⁰⁵ "Litteraturens død" betegner, hvis man

⁷⁰² Se *Atelier Populaire présenté par lui-même. 87 affiches de mai-juin 1968* (1968). I Nylén (1968) præsenteres eksempler på plakatkunsten fra optøjerne i Venedig.

⁷⁰³ Se *Journal mural mai 68: Sorbonne, Odéon, Anterre etc.* (1968).

⁷⁰⁴ For en detaljeret diskussion af "Der Duchamp-Konflikt", se bidragene i *Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft* (1990, red. Karin Thomas), pp. 17-59.

⁷⁰⁵ At teoridannelsen omkring "Litteraturens død", hvis væsentligste artikel er Hans Magnus Enzensbergers artikel "Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend" (svensk oversættelse: "Hur död är litteraturen?" i *Bonniers Litterära Magasin* Nr. 1, 1969) fra *Kursbuch* 15, 1968, bliver kaldt "litteraturens død" er delvist en forkert varedeklaration, for så vidt at Enzensbergers pointe er, at der ikke er tale om en afvikling af litteraturen som helhed, men en konstatering af at moderne litteratur fra Mallarmé og frem ligefrem har den litterære *krise* som sit

kan se lidt bort fra den bombastiske retorik, en forskydning fra "Forfatterens død" (kritikken af forfatterinstansen, privilegering af læseren som medskaber af betydning) til en kritik af såvel en potentielt samfundsaffirmativ indholdsside som hele det økonomiske system litteraturen fungerer inden for (litteraturen som vare, litteraturen som privilegeret medium for middelklassen etc.).

De nye vinde kan også registreres på *Vindrosen*, der i 1969 får en ny redaktion bestående af Jørgen Bonde Jensen, Ejvind Larsen og Hans Erik Avlund Frandsen. En ny ideologikritisk og marxistisk linje bliver indledt, der varer indtil tidsskriftet blev lukket af Gyldendal i 1973 efter et mislykket forsøg fra redaktørernes side på at placere Erik Thygesen og Hans-Jørgen Nielsen som afløsere. *Vindrosens* kunst- og litteraturkritiske odysse starter med temanummeret "Kunstneren som hofnar?" i *Vindrosen* 1, 1969, hvor titlen, uagtet det principielt forsonende spørgsmålstejn der muliggør et "nej", sår tvivl om kunstens berettigelse i det hele taget: Er kunsten kun en åbenmundet hofnar ved samfundets teknokratiske hof, en gøgler, der med ironi og sarkasme afmonterer mere alvorlig kritik af magten, men i sidste ende kun er sat i verden for at underholde magten iført sin dragt med bjælder og sin hue med æselører? Alene at stille spørgsmålet om hvorvidt kunstneren *er* en hofnar udgør en hård indirekte kritik af kunsten. Meningerne er dog delte i forhold til en række væsentlige spørgsmål, der forsimplet kan parafraseres således: Hvorledes defineres det "politiske"? Hvornår er et digt, et billede, en happening politisk? Hvornår er kunsten politisk *nok*? Kan kunsten blive politisk nok? Skal en agitatorisk kunst benytte sig af den moderne billedkunsts (f.eks. popkunstens) virkemidler eller tværtom (som Atelier Populaire gør det) af ældre tiders billedsprog og af teknikker som litografi og træsnit? Skal kunsten erstattes af en direkte aktivisme? Kan den politiske aktivisme eksistere

eksistensgrundlag. Fremtiden tilhører ifølge Enzensberger derimod mere journalistiske og dokumentariske former, der mere effektivt kan intervenere i samfundet. Enzensberger påpeger at kunsten ikke kalkulerer med samfundets og ikke mindst reklamebranchens evne til at absorbere radikale æstetiske strategier og dermed gøre dem harmløse: "Eine kritische Rhetorik, die den Begriff der Revolution auf ästhetische Strukturen übertrug, war nur zu einer Zeit möglich, da der Bruch mit konventionellen Schreib- (Mal-, Kompositions-)Weisen noch als Herausforderung gelten konnte. Diese Zeit ist vorbei" (Enzensberger 2004: 448). Ud fra denne præmis afviser Enzensberger f.eks. de revolutionære ambitioner hos franske Tel Quel, italienske Gruppo 63 og den brasilianske Noigandres-kreds som værende tom retorik, hvorfor "die intelligentesten Köpfe zwischen zwanzig und dreißig" (ibid., p. 441), ifølge Enzensberger, søger og bør søge mod andre, mere direkte agitatoriske og journalistisk inspirerede, former. Litteraturen efter litteraturens død er journalistik og dokumentarisme. En tanke, man ligeledes kan følge i Lüdke (1979), Briegleb (2003) og Hans-Christoph Buch (red.): *Literaturmagazin 4. Die Literatur nach dem Tod der Literatur. Bilanz der Politisierung* (1975). Buch påpeger at (skøn)litteraturens død i 1970'erne også er ved at blive realiseret i en helt anden og ikke tiltænkt form, nemlig i den tyske forlagsindustri's krise og deraf følgende fokus på oplagstal plus en generel interesseforskydning fra skønlitteraturen til faglitteraturen (Buch 1975: 12-13).

side om side med en upolitisk kunstproduktion etc.? Disse simple, men ganske komplekse spørgsmål lader sig ikke besvare med entydige svar én gang for alle. Betydningen af ord som "politik" er jo i høj grad kontekstafhængig, idet det kan betegne alt fra nogle helt overordnede strukturelle beslutninger til et mikropolitisk niveau, hvor alt synes gennemsyret af politik (i stil med Michel Foucaults idé om en *biopolitik*).⁷⁰⁶ Et aspekt, der er tydeligt i *Vindrosen* nr. 5, 1972, et temanummer om kunst og politik, hvor en bred vifte af mulige fortolkninger og afledte konsekvenser bliver præsenteret af kunstnerne selv. Inden for litteraturvidenskaben rejser især ideologikritikken især omkring tidsskriftet *Poetik* en hård kritik af litteraturens affirmative karakter (jfr. Holmgaard 1971).

"1968" er en central markør, men det kan være svært at stadfæste et eksakt tidspunkt for, hvornår bruddet sker for tresseravantgardens tilfælde, og det kan synes mere givtigt at pege på en række forskelligartede brudflader. Overordnet set kan man iagttage, hvordan tresseravantgardens eksperimenterende kunstpraksis omkring 1970 transformeres til journalistiske eller dokumentariske former, udsmykningsopgaver, deltagelse i utopiske minisamfund m.m. Årene 1968-1970 udgør en overgangsfase mellem den eksperimentelle fase i 1964-1968, hvor afpersonaliseringen har været i højsædet, og så tiden omkring 1970, hvor tresseravantgarden opløses som gruppe, og hvor den eksperimentelle kunstneriske praksis transformeres til andre, delvist ikke-kunstneriske aktiviteter.

Her skal blot peges på to tydelige brud. Det ene er tresseravantgardens sidste manifestation (inden Eks-skolen, et af tresseravantgardens vigtige knudepunkter, formelt opløses i 1971), nemlig udstillingen *Tabernakel* i 1970. Udstillingen repræsenterer et brud med *Anonymiteter*, det minimalistiske og afpersonaliserede højdepunkt i 1968, men udstillingen repræsenterer tillige et brud med den etablerede kunstsfare, idet den danske tresseravantgardes repræsentanter (Louis-Jensen, Kirkeby, Gernes og Nørgaard) trækker sig som følge af, at *Louisiana* ikke vil lægge lokaler til Bjørn Nørgaards berømte hesteslagtning. *Tabernakel* bekræfter, som Peter Louis-Jensen udtrykker det, "at den nødvendige kunstneriske frihed ikke længere kan opnås indenfor den etablerede kunstinstitutions rammer" (Buhl Andersen 2003: 28). Man bør dog her præcisere, at det måske snarere er spørgsmålet om

⁷⁰⁶ Tilsvarende breder sig et røgslør omkring anvendelsen af ordet "revolution" i perioden, idet dette semantisk ustabile modeord optræder ganske forskelligt i perioden afhængigt af om det er repræsentanter fra livsstilsradikalismen eller den politiske aktivisme, der anvender termen, jfr. Jensen (2004: 48-49).

rimeligheden af en isoleret kunstsfære og rimeligheden af kunst i det hele taget, end det er spørgsmålet om "kunstnerisk frihed", hvilket Louis-Jensens afsked med kunsten omkring 1970 synes at bekræfte. Det andet brud er 'statusnummeret' af *Hvedekorn* nr. 3, 1970, hvor de inviterede skribenter skal gøre status over de just hedengangne 1960'ere (jfr. kap.1). Alle skribenterne bifalder den forskydning, der lægges op til i redaktørernes invitation. Den vigtigste kritik af 'attituderelativismen' kommer fra ophavsmanden selv.

Tresseravantgarden opløses omkring 1970. En af de drivende kræfter bag Eks-skolen, Peter Louis-Jensen, bevæger sig i løbet af en kort årrække fra minimalistiske skulpturer, der skal intervenere i det offentlige rum, hen til en egentlig politisk aktivisme, herunder den famøse Hjardemål-aktion i 1970, hvor en gruppe fra Thy-lejren besætter en kirke, hvilket for Peter Louis-Jensens vedkommende resulterer i en officiel afsked med kunstlivet i 1971 til fordel for en jordnær socialistisk praksis i produktionskollektivet Stålvængegård, der bliver grundlagt med henblik på at forene liv og politik i praksis.⁷⁰⁷ Bjørn Nørgaard, der er kendt for sine happeningagtige interventioner, såsom "Den Kvindelige Kristus" (også kaldet "Børsaktionen") og "Hesteofringen" i årene 1969-70, engagerer sig både i socialistiske kollektiver og Eksskolens Trykkeri, der bliver drevet kollektivt. Andre eksempler er folk som Hans-Jørgen Nielsen og Erik Thygesen, der transformerer deres intense litterære og tværæstetiske eksperimenter til et journalistisk arbejde, idet Thygesen bl.a. bliver omdiskuteret medarbejder ved Danmarks Radio og Nielsen fortsætter som journalist ved *Information*, hvilket betyder hhv. afslutningen på og en mangeårig pause i deres respektive forfatterskaber.⁷⁰⁸ Kirkeby fortsætter den kunstkarriere, som han har indledt i midttresserne sideløbende med de kollektive og anonyme eksperimenter i Eks-skole-regi.⁷⁰⁹

Poul Gernes viderefører som den eneste eksperimenterne med afpersonaliserede former qua sine sribemalerier nu i den helt store skala, nemlig de offentlige udsmykningsopgaver, bl.a. totaludsmykningen af Herlev Amtssygehus (1968-76), hvilket var Gernes' måde at forene kunstpraksis med en ønsket forskønnelse af livet: det utopiske i daglig omgang og uden for kunstsfæren, hvormed Gernes fastholder sin kritik af kunstneren og værkkategorien, samtidig

⁷⁰⁷ Jfr. Buhl Andersen (2003b).

⁷⁰⁸ Jfr. bl.a. Thygesen (1999) og Skyum-Nielsen (1982a).

⁷⁰⁹ Uden for den danske tresseravantgardes inderkreds fortsætter en række forfattere (Svend Åge Madsen, Per Højholt, Inger Christensen) som bekendt med at skrive.

med at han (formodentlig) erkender, at hans ikke-signerede udsmykninger er båret af en ikke-anonym, men derimod genkendelig Gernes *stil* (jfr. Steffensen 2000: 157).⁷¹⁰ Men samlet set er 1960ernes afpersonaliserede kunstekspiriment, forsøgene med spilleregler, sideordning, anonymitet m.m., der kulminerer i 1968, definitivt fortid.

Offset-filosofien hos den danske tresseravantgarde

En vigtig teknologisk markør af et æstetisk-ideologisk vendepunkt i overgangen til en mere politisk, aktivistisk og anarkistisk reformulering af den danske tresseravantgarde fra 1968 og frem, er *offset-teknologien*. Kunsthistorikeren Vibeke Knudsen nævner i *Offset i dansk billedkunst* (1985), at offset-teknologien gøres tilgængelig efter 2. Verdenskrig, men hun understreger at gennembruddet for offset-teknologien i dansk kunst sker som følge af radikaliseringen, hvor "kultur- og samfundskritikken sættes i omløb bl.a. ved udnyttelsen af offset-teknologien og dens muligheder for hurtig og billig masseproduktion uden om de etablerede kanaler" (Knudsen 1985: upag.).⁷¹¹ I Hertel (1971) peges på at grundideen er decentralisering (uafhængig[hed] af presse- og forlagsmonopoler), dels bevidst integration af produktions- og distributionsprocesserne" (Hertel 1971: 267).⁷¹² Et af disse initiativer er *Arena Sub-Pub*, der åbner d. 13. marts 1969 i en kælder i Snaregade 6 i København. Her bliver duplikator, indbindingspult, hæftemaskine m.m. stillet til rådighed for forfatterne, der selv skal dække de beskedne udgifter. Som det anføres i *Arena-information* marts 1969 er formålet "en frigørelse fra traditionelle produktionsformers højtidelighed og langsomhed (og de traditionelle omkostninger)" med håbet om dermed at kunne skabe "nye genrer", "nye og mindre 'seriøse'

⁷¹⁰ Gernes formulerer sin kritik af kunstinstitutionerne, kunsten som vare og kunstnerrollen samt et plaidoyer for en kunst for folket i Jane Pedersens *Der er dejligt i Danmark* (1971) samt i Gernes' egen *Forskningsforpligtelsen* (1988). Se også bl.a. Steffensen (2000).

⁷¹¹ Der findes mig bekendt ingen større og grundig gennemgang af teknikkens betydning i dansk kunst og kultur, men teknologiske aspekter nævnes i Hertel (1971), Gernes et al. (1978), Knudsen (1985), Fuchs (1989), Morell (1998), (2000) og (2003b) samt Ørum (2009).

⁷¹² En tidstypisk formulering af dette forhold er Johannes L. Madsens opråb i "Hvad fanden skal vi egentlig med forlæggere?" i *Kriterium* nr. 4, 1969, hvor kritikken ikke længere (som i "Forfatter og læser" i *Jyllands-Posten* d. 26. juni 1966, se kap. 1) gælder bøgernes indhold, men derimod hele produktions- og distributionsapparatet som sådan, denne "undertrykkelsesmekanisme overfor alle de kommunikationshungrende mennesker".

kanaler" samt "andre [dvs. bredere] kredse" (upag.). Et initiativ, der ikke kun skal ses i et kunstnerisk, men tillige (understreges det) i et større samfundsmæssigt perspektiv.⁷¹³

Der er ikke kun tale om, at offset-teknologien udgør fundamentet for sentressernes alternative publiceringsboom (herunder initiativer som *Arena Sub-Pub*) i form af prisbillighed og tilgængelighed, men også, hvilket Thygesen understreger i efterskriftet til antologien *Prosa* (1970), at disse offset-skrifter helt bevidst får en undergrundsagtig æstetik (jfr. Thygesen 1970: 188-189).

Tesen er her, at tresseravantgardens anvendelse af offset-teknologien markerer en tydelig demarkationslinje mellem det afpersonaliserede og det politisk-aktivistiske, der følger efter. Forskellen kan ses i de af tresseravantgardens tidsskrifter, der bliver udgivet i perioden 1964-1968 (*Digte for en daler, ta', Billedkunst* samt *Arkitektur og Billedkunst*), og i 1968-70 (*ta' BOX, A+B, MAK, Hætsj og Panel 13 Information*). En tilsvarende teknologisk demarkationslinje finder man inden for bogobjekterne: mellem afpersonaliserede værker som *vedr. visse foreteelser* (1965), *Blå, 5* (1965) m.fl. i forhold til værker som Bjørn Nørgaards *Bring me water* (1969), Stig Brøggers og Mogens Møllers *Midway* (1969), Stig Brøggers *Veruschka thinks* (1969) m.fl. Tilsvarende kan man iagttage en forskel mellem kataloget til *Anonymiteter* (1968) og de offsettrykte bulletiner, der bliver produceret til *Festival 200* på Charlottenborg i 1969.⁷¹⁴ Til festivalen er der en offset-maskine til fælles brug, hvilket er en helt konkret manifestation af de demokratiske idealer. I løbet af de 14 dage som festivalen varer trykker deltagerne dagligt en fire-siders udstillingsavis (en anarkistisk og antiautoritær bulletin skrevet i hånden) på festivalens lille trykkeri samt materiale til *ta' BOX* nr. 2 ½.⁷¹⁵

⁷¹³ "Kravet om større frihed, om strukturændringer over alt i samfundet, således også i kunsten, også kravet om et andet kunstbegreb og igennem anden formidling en hurtig kontakt mellem skaber og konsument. Vi håber vor kældervirksomhed vil medvirke til opfyldelse af disse krav" (*Arena-information* marts 1969, upag.). I *Arena-information* fra maj 1969 står der, at fem bøger er blevet publiceret på denne vis og at håbet er at ti stk. vil være blevet udgivet inden trykkeriet er to måneder gammelt. Men der refereres også til en anmeldelse af Poul Borum i *Ekstra Bladet* d. 22. april 1969, hvori Per Aage Brandts sub-publikation *poesi roses*, hvorimod der generelt efterlyses "lidt mere indblanding af selvkritisk art". Ordet "selvkritisk" er interessant for hvem er instansen, der dækker dette "selv"? Er det forfatterne, der ikke er selvkritiske nok eller er det Arena, der jo egentlig skulle blande sig udenom? I *Arena-information* fra marts 1970 angives det, at der nu er udgivet 50 sub-publikationer pr. 23. februar 1970.

⁷¹⁴ En festival for eksperimenterende kunst, poesi og mixed media, der varer fra d. 7. juni til d. 21. juni 1969. Festivalen har deltagere fra Danmark, Sverige, Vesttyskland, Holland, Italien, England og Østrig.

⁷¹⁵ For en beskrivelse af "Festival 200", se Troels Andersen: "Efter en fest. FESTIVAL 200" i *Arkitektur og Billedkunst*, nr. 1, 1969.



III. 19. To sider fra Bjørn Nørgaards *Bring me water* (1969)

Anvendelsen af offset-teknologien er til en vis grad betinget af de begrænsede økonomiske muligheder, der er realiteten for alle tresseravantgardens tidsskrifter.⁷¹⁶ "For at spare penge bruger man ikke satte typer, men skriver teksten i hånden. Der er heller ikke råd til firefarveudskilning, og i stedet tegner man selv på filmen og laver direkte kopi" (Morell 1998: 7). Men anvendelsen af teknikken sker helt bevidst. Det æstetiske udtryk bliver gestisk, spontant, propagandistisk og også forgængeligt.⁷¹⁷ Som idéhistorikeren Lars Morell har påpeget, besidder den tidlige offsettekniks mangelfulde præcision desuden visse kunstneriske effekter som kan anvendes (Morell 2000: 62).⁷¹⁸

⁷¹⁶ En undtagelse er *Billedkunst*, der har forlagsstøtte i ryggen, hvilket også kommer til udtryk i tidsskriftets fornemme udstyr. *Billedkunst* er, som anført i kapitel 1, da heller ikke et 'rigtigt' tresseravantgardetidsskrift, men derimod kun associeret med tresseravantgarden via redaktøren og Eks-skole-medlem Troels Andersen, hvorfor det bringer flere af tresseravantgardens væsentlige teoretiske artikler om minimal art.

⁷¹⁷ Jfr. Lars Morells påpegning af at syren i papiret, der bliver anvendt til offsettrykte plakater, hurtigere nedbryder plakaten, og det bliver bevidst anvendt af f.eks. Per Kirkeby (Morell 2000: 58).

⁷¹⁸ "Mispasningen er tydelig i de tilfælde, hvor samme plade er blevet kørt i to forskellige farver, fordi de to tryk er et par millimeter forskudt i forhold til hinanden. I andre tilfælde er to-tre forskellige plader blevet trykt oven på hinanden i hver sin farve og ofte skævt placeret. Sjovt nok er det ligheden med makulatur og det ikke-perfekte, der gør trykkene smukke og udtryksfulde" (Morell 2000: 4).

Offset-teknologien muliggør en nem og billig overførsel af eget eller approprieret billed- og tekstmateriale til trykpladen. En trykplade som man tilmed kan tegne eller skrive direkte på, altså en spontan *håndgribelig* intervention i skrift- og billedmaterialet. Offset-teknologien betinger ikke pr. definition det gestiske, det personlige, det rodede og spontane, på samme måde som hidtil anvendte trykmetoder jo ikke pr. definition er anti-gestiske, upersonlige eller anonyme, klare og stringente. Offset-teknologien betinger ikke det gestiske element, men teknologien muliggør den i høj grad, og man kan i de af tresseravantgardens skrifter, der begynder at udkomme i eller efter 1968, finde et udpræget gestisk element i form af anvendelsen af håndskrift, altså et prægnant personligt udtryk, der kontrasterer den minimalistiske kunsts forkærlighed for det anti-gestiske og det industrielt fabrikerede.⁷¹⁹

Inden for skønlitteraturen er håndens mekaniske hjælpemiddel, skrivemaskinen, principielt i hvert fald,⁷²⁰ anonym og anonymiserende, hvorimod håndskriften direkte henviser til et individ. Hvis man ser på tresseravantgardens tidsskrifter, kan man konstatere, at det gestiske udtryk (i form af håndskrift) i f.eks. *ta'* er yderst begrænset. Med ganske få undtagelser⁷²¹ overholdes den stramme, afpersonaliserede stil som Poul Gernes' forside lægger op til. Modsat et tidsskrift som f.eks. *MAK*, hvor alskens håndskrift og tegninger udgør en væsentlig del af tidsskriftets grafiske fremtræden. Som *MAK*-redaktøren Claus Clausen har udtalt, så gjorde "offset-teknikken [...] det materielle layoutmæssige klip[pe]-og-monteringsarbejde [i *MAK*] nemt – Ebbe [Kløvedal Reich] afslørede et hidtil ukendt behov for tegning" (Clausen 2007: upag.). Det undergrundsagtige og gestiske udtryk finder man også i *ta' BOX*.

Kirkeby skelner i artiklen "Grafik" i *Alternativ dansk grafik i tresserne* (1978) mellem hhv. en gutenbergske og en post-gutenbergske tilgang til det æstetiske i 1960'erne:

"Forestillingen om en ny kalligrafi lå i mange af disse års tryksager. Ikke kalligrafi som en eller [anden?] fjernøstlig afledt delikatesse. Ikke udslidt lettrisme. Men måske en handlingens eller processens kaligrafi [sic], som ikke kunne udmåles i skønhed af mere normal slags, men en nødvendighedens slitage. En løbeseddel til oprør. En løbeseddel bare. Når nu alt i trykkeprocessen gik over den fotografiske spejling, hvorfor så bruge gutenbergske typer som var beregnet til at trykke med men nu kun kunne blive

⁷¹⁹ Som eksempler kan man nævne f.eks. Dan Flavins neonrør og Donald Judds metalkasser, der står i skarp kontrast til den abstrakte ekspressionismes eller tachismens tydelige aftryk (f.eks. Jackson Pollocks drip painting).

⁷²⁰ Den svenske tresseravantgardist Bengt Emil Johnsons eksperimenter med skrivemaskinen peger i en mere personlig og gestisk retning (jfr. Olsson 2005).

⁷²¹ Undtagelserne udgøres af Nørgaards tegning i *ta'* nr. 1 (p. 8), Beuys, Nørgaard og Christiansens "Manresa" i *ta'* nr. 4 (pp. 9-13), Christiansen: "ta' musik" i *ta'* nr. 5, (pp. 11-14), Nørgaard: "[uden titel]" i *ta'* nr. 7, (pp. 1-3.) og Kirkeby: "Laokoon" i *ta'* nr. 8, (pp. 2 og 42-43).

gengivet, eller meget snart kun gengivet efter letraset-afgnidningsbilledernes gengivelser. Hvorfor så ikke smide det mellemed over og lade det tegnede udtryk komme til, skriv selv din overskrift. Der lå en drøm om en direkte udtryksenergi i det. Ud over at meddele teksten var skriften et billede. *ta' BOX* var en samling løbesedler. Før det var der *ta'*, det var normalt gutenbergske, og karakteristisk nok var Bjørn Nørgaard ikke nået at komme i selskabet med litteraterne. Men han var med til at putte løbesedler i Boxen. Og *Hætsji* var en stor løbeseddel, og Bjørns guldmedaljeprojekt⁷²² var rigtige løbesedler. Der voksede også bogomslag og plakater frem af denne bevægelse, og vi kunne også selv lave bøgerne og tidsskrifterne. Så længe der er energi i denne figuration har vi fingrene i tidsskriftsforestillingerne.”(Kirkeby 1978a: 78-79)

”En løbeseddel til oprør” skriver Kirkeby. Trykneteknikkerne er ikke længere kun knyttet til en æstetisk praksis, men tillige til en social praksis, der nedbryder grænsen mellem kunst og hverdagsliv. Lars Morell har i en bog om Lene Adler Petersen og Bjørn Nørgaards plakater formuleret at ”plakaten er det krydsfelt hvor kunst og liv mødes” (Morell 2000: 16), idet plakaten ikke befinder sig inden for galleriernes eller museernes afgrænsede kunstsphære, men derimod et sted derude i en fælles virkelighed.⁷²³ Offset-teknologien bliver i vid udstrækning brugt til tresseravantgardens plakater.⁷²⁴ Her er der ikke længere tale om kunst (artefakter afgrænset til en afgrænset kunstnerisk sfære eller, som i *En udvidelse af et bymiljø* i 1967, minimalistiske artefakter placeret i hverdagens rum), men derimod om kommunikation som social og politisk praksis. En praksis, der hos Nørgaard, Petersen og de andre tresseravantgardister, besidder en helt anderledes æstetisk flertydighed end den traditionelle budskabistiske agitprop fra mellemkrigstiden (eller som hos Dea Trier Mørch i samtiden).

Offset-teknologien bliver i 1968 betragtet som et tidssvarende udtryk, hvilket er tydeligt i ovenstående Kirkeby-citat. Hans-Jørgen Nielsen præciserer offsetteknologiens aktualitet i artiklen ”Revolutionens billeder” (*Information* d. 29. september 1969) om ’revolutionsplakaterne’ fra de parisiske kunststuderende alternative atelier, Atelier Populaire,

⁷²² Nørgaard deltager i Akademirådets guldmedaljeudstilling i 1969 med 500-600 offset-tryk i A4-format, men Nørgaard bliver udelukket pga. beskyldninger mod prins Henrik for homoseksualitet, jfr. Morell (2000). Dele af disse tryk indgår i Nørgaards *Bring me water* (1969).

⁷²³ I *Louisiana Revy* nr. 3-4, 1971 skriver Susan Sontag om plakaten som kunst- og propagandaform med særlig fokus på plakatkunsten, der opstår i forbindelse med den cubanske revolution (Sontag 1971). Plakatkunsten, der også har en vigtig rolle under urolighederne i maj 1968 i Paris, tildeles en vigtig revolutionær rolle i 1960'erne, jfr. udstillingen på Moderna Museet i Stockholm i 1968: *Revolutionens sprog: kommunistiske affischer från hele världen*.

⁷²⁴ Se Lars Morells udgivelse af Eks-skole-medlemmers plakater (alle på Dansk Plakatmuseum): *Per Kirkeby. Plakater 1962-1998* (1998), *Erik Hagens. Plakater 1962-1999* (1999), *Bjørn Nørgaard og Lene Adler Petersen. Plakater 1967-2000* (2000), *Tom Krøjer. Plakater 1968-2001* (2001), *Poul Gernes' plakater 1947-1994* (2002) samt *John Davidsens plakater 1964-2003* (2003).

der i maj 1968 trykker plakater med slagord, og som Dea Trier Mørch fremhæver som et ideal.⁷²⁵ Nielsen betoner at "midt i en verden af fjernsynsbilleder og offsetmaskiner vil man tale til „folket“ med grafik. Den går ikke. Pariserrevoltens billeder er født som billeder fra i går, selv om de handler om i dag. Derfor er de glemt i dag." (Nielsen 2006: 258). Heroverfor fremhæver Nielsen den svenske undergrundskunstner Sture Johannessons offset-plakater som eksempel på "hvordan en nutidig revolutionær plakat kan se ud, efter at offsetmaskinerne er blevet almindeligt udbredt. Den går ind i den moderne verden af masseproducerede massemediebilleder og bruger fjendens ikonografi mod fjenden selv" (ibid., p. 259).⁷²⁶ Der er dog her tale om en sandhed med modifikation. For det første er plakaterne fra maj 1968 ikke glemt i dag, og det er jo disse plakater⁷²⁷ (og ikke popkunsten) der, trods plakaternes påståede altmodiske karakter, peger frem mod en billedkunstnerisk agitprop i 1970erne. I forhold til teknologiens demokratiske aspekter, kan man med Kirkeby anføre, at det 'spontane' ikke nødvendigvis resulterer i en nyskabende ikonografi, men "som regel [...] i nogle ret ordinære og velkendte billeder" (Morell 1998: 7). Desuden skal man se på rækkevidden af den kommunikation som offset-teknologien muliggør. Troels Andersen noterer i sin statusartikel "Efter en fest. FESTIVAL 200" i *Arkitektur og Billedkunst*, nr. 1, 1969 at "det var planlagt at udsende en bulletin om dagen. I stedet – eller tillige – skulle man have forsøgt at uddanne en trykker om dagen. Undervisning, uddannelse og praktisk træning af så mange som muligt er måske lidt triste begreber, der kan få afgørende betydning." (Andersen 1969: 49). Samlet set konstaterer Troels Andersen at "det borgerlige pressemonopol blev hævdet" (ibid., p. 51), fordi det ikke i tilstrækkelig lykkedes *selv* at kommunikere med en bredere offentlighed (og fordi tv, radio og presse kun i begrænset omfang dækkede festivalen). Men rækkevidde og originalitet eller ej, så fungerer den danske tresseravantgardes anvendelse af offset-teknologien som et

⁷²⁵ Jfr. Dea Trier Mørch: "Poesien er på gaden" i *Vindrosen* nr. 5, 1969, pp. 39-45.

⁷²⁶ Nielsen påpeger i sin anmeldelse i *Information* d. 12. marts 1970 ("Collection Kirkeby") af de to første bind af Kirkebys romantrilogi (*Landskaberne*, 1969, og *Personerne*, 1970) at Kirkebys anvendelse af "en billig offsetteknik" udviser forskellene mellem billedtyperne, der fremtræder "uskarpe, gråligt grumsede": "Billederne får samme uskarpe og coole karakter som fjernsynsbilleder. Offset-billeder og fjernsynsbilleder minder i det hele taget meget om hinanden". (Nielsen 2006: 290).

⁷²⁷ Allerede i 1968 bliver revolteplakater købt af snarrådige samlere og plakaterne udstilles i 1968 på Museum of Modern Art (*Paris, May 1968, Posters of Student Revolt*) og på The Jewish Museum (*Up Against the Wall: Protest Posters*), jfr. Sandler (1988: 294).

brud med de afpersonaliserede kunstformer. Andre indikatorer for et brud, hvori offset-teknologien spiller en væsentlig rolle, er tidsskrifterne *MAK* og *ta' BOX*.

Det snotforvirrede møgblad *MAK* (1969-70)

Tidsskriftet *MAK* udkommer i seks numre mellem maj 1969 og juli 1970, hvorefter det, uden at det bliver annonceret, stopper. *MAK* er et "little magazine", idet tidsskriftet trods den interne uenighed fungerer som talerør og platform for nye eksperimenter, hvilket markerer et opbrud og en fornyelse ift. det bestående i form af kunstneriske, litterære og politiske forandringer. Afhængig af perspektivet kan man se dette opbrud som et brud med æstetikken i *ta'* eller som en naturlig videreudvikling af denne æstetik. Under alle omstændigheder indfrier det bestemt ikke de forventninger til et nyt "generationstidsskrift" som Poul Borum indledningsvist blev citeret for.

Tidsskriftet, der efter planen skal udkomme på Gyldendal, ender efter nogle kontroverser omkring Bjørn Nørgaards obskøne illustrationer (jfr. kapitel 1) på Rhodos, hvorved det litterære firkløver Hans-Jørgen Nielsen, Svend Åge Madsen, Per Højholt og Steffen Hejlskov Larsen, der har udtænkt ideen om tidsskriftet, bliver forvandlet til en litterær-politisk sekstet, idet forlagsredaktør Claus Clausen og forfatteren Ebbe (Kløvedal) Reich træder ind i redaktionen.⁷²⁸ Den oprindelige tanke bag *MAK* var at undersøge det nye fænomen "systemdigtningen" i teori og praksis (jfr. Hejlskov 2007 og Madsen 2007), men i realiteten bliver det væsentligste omdrejningspunkt politiseringen af det æstetiske felt samt spørgsmålet om litteraturens funktion i den igangværende omkalfatringsproces i slutningen af 1960'erne.⁷²⁹

I forhold til *ta's* erklærede plaidoyer for tværæstetik og blandformer (jfr. bl.a. lederen i *ta'* nr. 1, 1967), så finder man i *MAK* et *litterært* sigte, der omvendt forsøger at bygge bro mellem

⁷²⁸ For en detaljeret analyse af tidsskriftets opkomst, dets udvikling og indhold, se Kromann (2007a).

⁷²⁹ Litteraturhistorikeren Lars Handestens beskriver i *Dansk Litteraturs Historie 1960-2000* (2007) *MAK* som "systemdigtningsens eget organ" (p. 203), men dette var intentionen, ikke det faktiske resultat, idet der i samtlige seks numre af tidsskriftet kun optræder en lille håndfuld bidrag, der kan direkte relateres til systemdigtningen. Tilsvarende vurderinger finder man mange andre steder (f.eks. hos Gemzøe 1997), men går man rent faktisk til tidsskriftet selv, så står der relativt lidt om systemdigtningen, men mere om f.eks. surrealismen for slet ikke at tale om tidsskriftets hovedtema: politiseringen og spørgsmålet om litteraturens funktion. Handestens vurdering synes således at være udtryk for en reproduceret viden og ikke et produkt af en ny læsning af tidsskriftet. Denne pointe, dvs. skellet mellem de initiale intentioner og det faktiske output, bør inkluderes i litteraturhistorierne, fordi det kaster lys på relationen mellem litteratur og politik – ikke kun i 1960'ernes litterære og politiske landskab, men også med muligheder for at trække nogle tråde frem til den stigende politiske bevidsthed i nutidig skønlitteratur.

den politiske og den kunstneriske avantgarde. Hvor ungdomsoprøret og 1960ernes politiske konfrontationer ikke udgør en ekspliceret erfaringshorisont i *ta'*, så er det primært avantgardens eksperimenter anskuet på baggrund af ungdoms- og studenteroprøret, der dominerer dagsordenen i *MAK*: spørgsmålet om kunstens status, dets rolle i samfundet og tillige dets overordnede eksistensberettigelse. I *MAK* finder man et forsøg på at syntetisere disse hidtil adskilte fænomener: avantgardeeksperimenter og ungdoms- og studenteroprør.

Den uartikulerede præmis for *MAK* er dets placering på et ikke nærmere defineret sted på venstrefløj. Et (vade)sted, der er under konstant forvandling, dvs. til konstant forhandling. Det afgørende spørgsmål, der stilles, går på kunstens rolle og eksistensberettigelse og dette spørgsmål udgår tydeligvis fra studenteroprørets og senere universitetsmarxismens voldsomme politisering af bl.a. litteraturen. I *MAK* finder man ikke ét, men derimod mange svar på spørgsmålet om kunstens rolle, om end de divergenser, der indledningsvist bliver betragtet som et produktivt udgangspunkt, siden hen må tilskrives den tvivlsomme ære for tidsskriftets korte levetid. Efter blot seks numre går *MAK* ind, og det sjette nummer er endda lagt i hænderne på en storredaktion af rødstrømper, der selv leverer bidragene til en tentativ undersøgelse af kvinderoller, patriarkat og kapitalisme.

Hvad den redaktionelle uenighed i *MAK* angår, så er den tydelig fra starten af og fremgår eksplicit af tidsskriftet navn. "*Mak*" defineres i *ODS* som en "uordentlig, forvirret blanding af usammenhørende ting; daarligt, elendigt arbejde (jf. *Makværk*)". Hvis man ser bort fra den ironiske gestus det er at kalde et litterært kulturtidsskrift for *MAK* i en kalkuleret afstandtagen til 'fine' tidsskrifter som *Vindrosen*, så udgør forvirringen – i betydningen: et virvar af divergerende holdninger – faktisk en glimrende metafor for de seks numre.⁷³⁰ *MAK* er nemlig overordnet set en pluralistisk rodekasse, et historisk dokument fra denne tid: ungdomsoprør, galskab, antipsykiatri, pornografiske billeder og tekster, mystik og astrologi, surrealisme og det tilbagevendende spørgsmål om kunstens rolle og funktion.

⁷³⁰ "Vi kom", vurderer Claus Clausen i 2007, "som det også var hensigten (men det gik bedre med *Hug* senere) bredt omkring" og Clausen peger på et spektrum af læsere fra "de politiske hoveder omkring *VS*/politisk revy osv. som vist dyrkede det som apokryf og geheimlich lokumslæsning, mens [...] æstetik- og højglanslitterater nok mestendels gøs og korsede sig over den uhøjtidelige omgang med kunst og poesi (Clausen 2007: upag.). Hejlskov Larsen udtaler i dag: "Vi spekulerede ikke på, hvem vi henvendte os til. Eller om der var nogen læsere overhovedet. [*MAK*] skulle være en kollektiv foreteelse med bidrag fra vennerne, som havde behov for at skrive om, hvad der optog dem" (Hejlskov Larsen 2007: upag.).

Første nummer af *MAK* bliver anmeldt af Søren Schou i *Information* d. 2. juni 1969 under den sigende titel "Fantasien til MAKten", der understreger *MAK*s relation til den mere karnevalistiske side af ungdomsoprøret, idet "L'imagination au pouvoir" som bekendt stod skrevet på franske husvægge under urolighederne i maj 1968 i Paris. Man kan generelt spore en tydelig dragning mod det anti-rationalistiske i tidsskriftets blanding af galskab, mystik, astrologi og surrealisme. I *MAK* trykkes bidrag, der på forskellig vis problematiserer ekskluderingen af det gale og omvendt kritiserer den kliniske rationalitet. Bidragene kan ses parallelt med den antipsykiatri-debat, der i 1969-70 primært foregår i *Information* med deltagelse af bl.a. *MAK*-redaktørerne Clausen og Nielsen.⁷³¹ Den orientalske mystik, der især finder vej via Ebbe Kløvedal Reichs bidrag,⁷³² havde jo ingen plads tidligere hos tresseravantgarden, hvor det kun var zenbuddhismens og haikudigtningens anti-metafysiske *tomhed*, der ækvivalerede eksperimenterne med konkretpoesi og systemer.

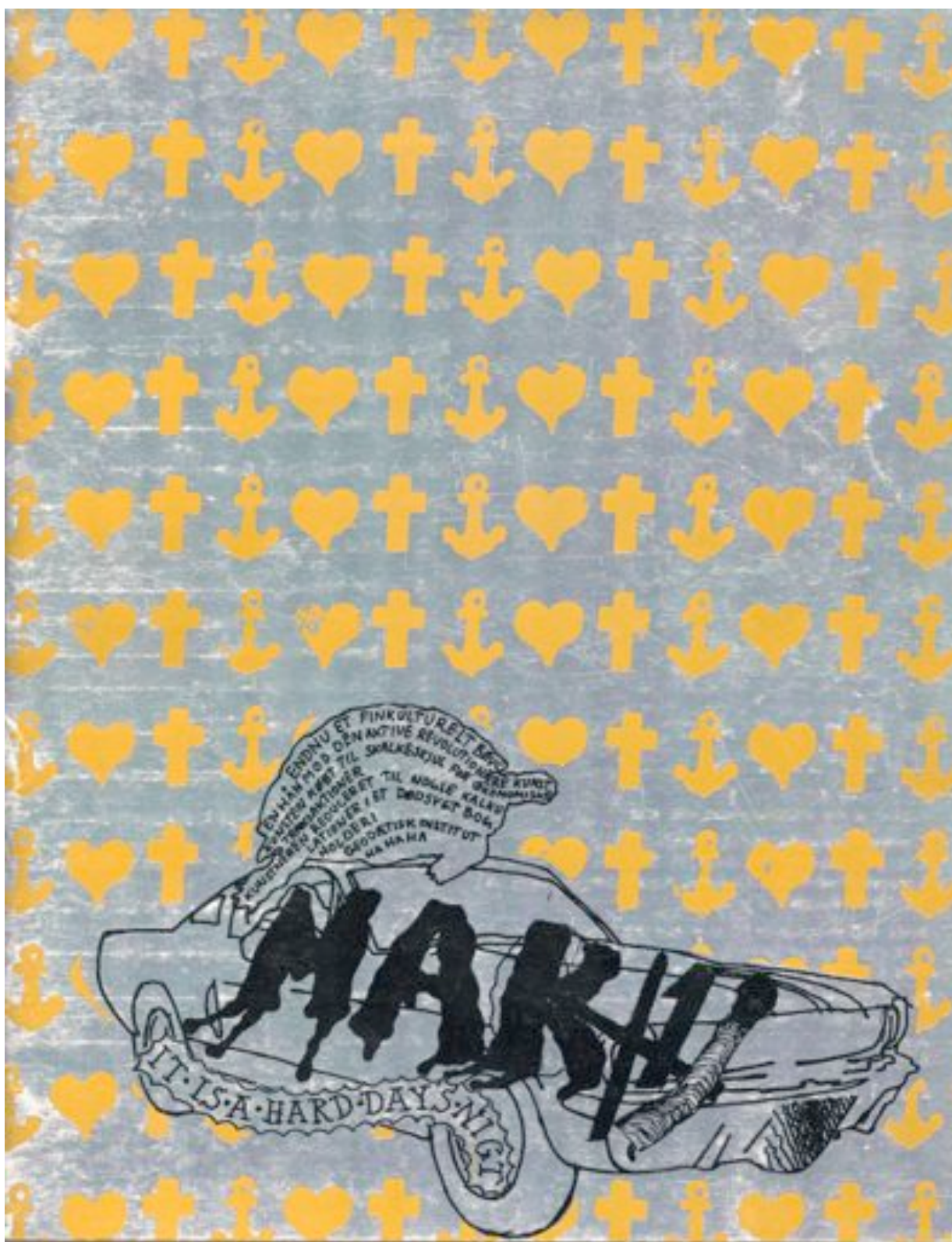
I forhold til *ta'* er der i *MAK* gengangere som John Cage og Helmut Heissenbüttel. I både *ta'* og *MAK* oversættes essays fra Heissenbüttels *Über Literatur* (1966), men det er signifikant at det er Heissenbüttels artikel "Kriminalromanens spilleregler", der bliver trykt i *ta'* nr. 4, 1967, idet denne artikel korresponderer med *ta'*s ambition om at nedbryde høj- og lavhierarkiet gennem blåstemplingen af kriminalromanen, hvorimod det er "Sprogekperiment, politik and hallucinationer" (opr. "Über das Halluzinatorische in der Literatur"), der svarer til forsøgene på at nedbryde grænsen mellem kunst og liv, der bliver trykt i *MAK* nr. 1, 1969.

I forbindelse med en oversættelse af et prosadigt af Norman O. Brown i *MAK* nr. 3⁷³³ lyder den redaktionelle introduktion: "I overensstemmelse med oprøret mod systemer er [Norman O. Browns] nyere prosa springende, uakademisk, eksperimenterende" (p. 1). En tilsvarende *springende, uakademisk og eksperimenterende* strategi privilegeres tydeligvis i *MAK* i kraft af offset-teknikkens anvendelse. Teksternes størrelse og skrifttype varierer fra tekst til tekst, illustrationer optræder autonomt i forhold til den pågældende sides semantiske indhold eller er trykt "neden under" teksten, så teksten bliver helt eller delvist ulæselig. Frekvensen af stavefejl er relativt høj og sidetallene i indholdsfortegnelsen svarer ikke altid til bidragenes faktiske placering. En vis undergrundsæstetik er også at finde i håndtegninger, tilføjelser, ud- og

⁷³¹ Jfr. Clausen (red.) (1970).

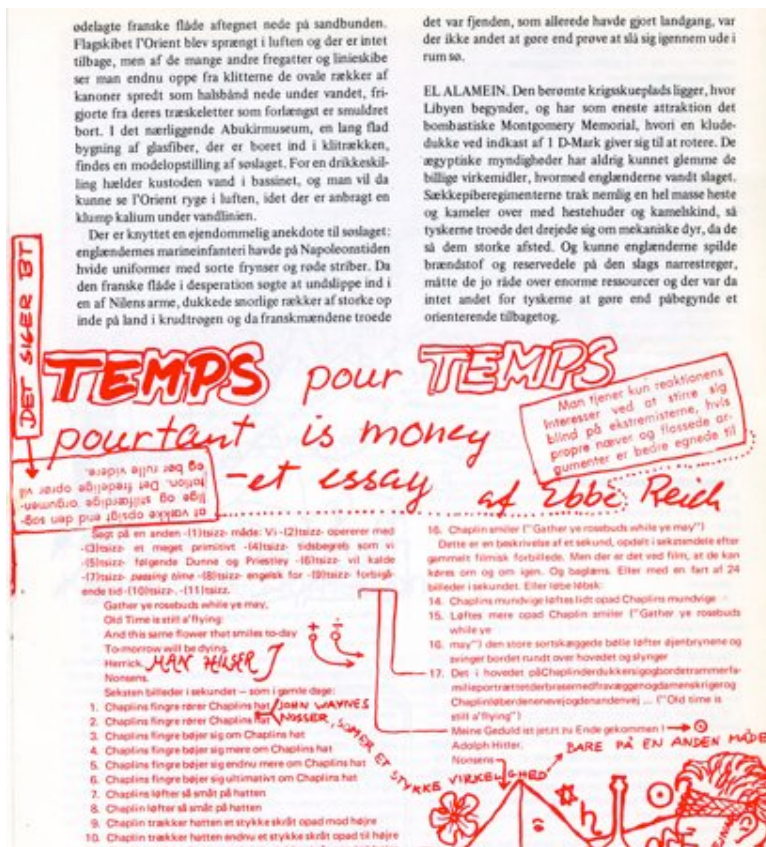
⁷³² Se Reichs "Om halvfjerdsernes brug af metafysikken" *MAK* nr. 4, 1969, pp. 28-30.

⁷³³ Norman O. Brown: "De Undertryktes Genopstandelse – et essay om metapolitik" i *MAK* nr. 3, 1969.



III. 20. Forside fra MAK nr. 1, 1969

understregninger i visse af teksterne. Måske ikke helt den samme intenderede amatøristiske æstetik og aktualitetshungren som i 'næsten-dagbladet' *Hætsj* (1968-1970), men dog et ganske eksperimenterende og rodet look i forhold til de (også grafisk) mere anstændige *Vindrosen*, *ta'*, *politisk revy* m.fl. Det mest ekstreme udtryk for denne rodede undergrundsæstetik er nok Ebbe Reichs såkaldte "essay" "Tems pour tems pourtant is money" fra *MAK* nr. 1, 1969, hvor citater på tysk, engelsk og fransk blander sig med direkte læserhenvendelser, metaovervejelser, overstregning af ord, tilføjelser og tegninger – foretaget med en kuglepen eller filtstift samt illustrationer af et møbiusbånd med et kravlende insekt, der lader dele af teksten forsvinde. Skriftens principielt anonymiserende karakter modarbejdes af de egenhændigt udførte tilføjelser og rettelser, hvilket forlener tidsskriftet med en undergrundsagtig og spontan æstetik, men også med en udpræget individualistisk prægning.⁷³⁴



III. 21. Ebbe Kløvedal Reich: "Tems pour tems..." i *MAK* nr. 1 1969.

I essayet "Surrealismen er et nyttigt kadaver" i *MAK* nr. 4, 1969 understreger Hans-Jørgen Nielsen nødvendigheden af rodet og forvirringen: "Midt mellem alle de fornuftige og rimelige blade til højre og venstre, som overholder alle den borgerlige dannelses og den akademiske rimeligheds spilleregler, må der være brug for et snotforvirret møgblad" (Nielsen 2006: 232). Den uformelle og anti-autoritære tone i tidsskriftet afspejles også i det forhold, at tidsskriftets leder, der i *ta'* og andre tidsskrifter bliver anvendt til

⁷³⁴ Reich viderefører denne æstetik i sin biografi om magikeren Alexander Cowley med den sigende titel *Eventyret om Alexander 666. Om en rejse i sjælen, om en civilisation i forfald og om hvorledes Alexander blev til et stort dyr* (1970). Et værk bestående af sider i forskellig farve, med store og små skrifttyper og håndskrevne tilføjelser.

at udtrykke et fælles synspunkt (qua et autoritativt "vi" eller "man"), i *MAK* afløses af et "jeg", der på sidste side i de respektive numre skriver et brev til resten af redaktionen (og læserne) og signerer brevet med sit fulde navn. En gestus, som relativiserer og reducerer udsagnet til blot at være en personlig kommentar og samtidig er udtryk for tidsskriftets uformelle tone.⁷³⁵

I *MAK* finder man ingen proklamering af litteraturens død, men derimod nok en stigende mistanke om litteraturens affirmative karakter qua litteraturens varekarakter og dets manglende (eksplicite) kritik af de eksisterende samfundsforhold. De indtagne positioner i *MAK* strækker sig fra en tilbagetrækning til det litterære reservat i forvisningen om, at den samfundsmæssige revolution skal foretages af andre end forfatterne og andre steder end i litteraturen, til i den anden ende af skalaen en regulær instrumentalisering af litteraturen.

Man kan, om end dette ikke gøres eksplicit af redaktørerne selv, i tidsskriftet skelne mellem en litterær/æstetisk fløj (Hejlskov Larsen, Højholt, Madsen) på den ene side og en politisk fløj (Clausen, Reich) på den anden. Nielsen fungerer tilsyneladende som et medierende led, idet han i denne periode betragter kunsten og den politiske aktivisme som to sideordnede projekter, der supplerer hinanden.⁷³⁶ Her skal positionerne i tidsskriftet kort eksemplificeres ved udvalgte artikler af redaktørerne. Artiklerne er interessante, fordi de ikke kun repræsenterer individuelle holdninger, men samtidig samlet set dækker et bredt spektrum af diskussionerne omkring tresseravantgardens kunst i forhold til politiseringen. Reich bidrager modsat de øvrige redaktører ikke med en artikel om emnet, idet han helt synes at have forladt kunstens domæne til fordel for både politikken og mystikken.

I artiklen "Poet, hvad er dit rigtige navn?" i *MAK* nr. 3 plæderer Claus Clausen for at fokus forskydes fra "engagementsdebatten" til fordel for "de litterære produktionsvilkår", "blandt andet fordi man ikke kan "forandre litteraturen" uden *samtidig* at forandre hele det system som den styres af." (Clausen 1969: 5). Clausen foretager hermed en radikaliserende af synspunktet i sin egen leder i *MAK* nr. 1, hvor kunsten på den ene side bliver opfattet som "*politisk værdiløs*", på

⁷³⁵ I det hele taget finder man et *dialogisk* aspekt, der også kommer til udtryk i Hans-Jørgen Nielsens polemik med hhv. medredaktøren Per Højholt (i hhv. "Intethedens grimasser" og "Why not?" i *MAK* nr. 2) og med universitetsmanden og anmelderen Thomas Bredsdorff (i samtalen "Den er fin med kulturen" i *MAK* nr. 5, hvor begrebet "finkultur", en sproglig nydannelse opstået på svensk i 1965, diskuteres. Udgangspunktet for diskussionen er Hans-Jørgen Nielsens afvisning af begrebet i sin leder i *MAK* nr. 2).

⁷³⁶ Betegnende nok skelner Nielsen i sin erindringsartikel "Gruppebillede fra 1960'erne" mellem redaktionens "ungdomsoprørere" (Clausen, Reich) og dets "avantgardelitterater" (Højholt, Madsen, Hejlskov Larsen) uden at placere sig selv i én af kategorierne (Nielsen 1986: 144).

den anden side burde man ikke "kunne lave den nye kunst uden samtidig at kræve det nye samfund!" (ibid., p. 3). Clausen foreslår i *MAK* nr. 3 ændrede distributionsmuligheder og, såfremt det kapitalistiske samfund bliver afskaffet, langt billigere bøger. Herudover har Clausen et par sociologiske perspektiver med, bl.a. i forhold til udbredelsen af de såkaldte "dannelsesprivilegier", der hidtil har været forbeholdt samfundets top.

Hans-Jørgen Nielsen leverer sit bud på den komplicerede relation mellem politik og litteratur i det førnævnte essay "Surrealismen er et nyttigt kadaver. En ørefigen til højre og venstre i den dannede offentlighed" i *MAK* nr. 4, 1969.⁷³⁷ Nielsen påpeger surrealismens vigtighed eller rettere den del af surrealismen, der ikke forlader kunsten til fordel for politisk aktivisme, men derimod udgør en revolte på et skabende, eksistentielt og politisk plan. Nielsen betragter kunsten som en *sideordnet* aktivitet ift. en politisk aktivisme. Der skal ikke stilles krav til kunsten om opbyggelighed etc., fordi man derved overtager en borgerlig tanke om kunsten som en særlig og ophøjet sfære – en tanke som tresseravantgardens forsøg på at afmytologisere værket og forfatterfunktionen, ifølge Nielsen, netop har forsøgt at lægge bag sig.⁷³⁸

I Svend Åge Madsens bidrag "Was ist ein Bild?" i *MAK* nr. 1 1969 finder man en mere skjult politisk holdning. 'Skjult' skal her ikke forstås sådan at Madsens egentlige holdning kun fremtræder dækket eller indirekte, men ordet skal forstås i forhold til en kunstnerisk strategi, der bevidst benytter populærkulturelle former for dermed *skjult* at erobre de intetanende læsere. Madsen skriver tydeligvis i direkte forlængelse af tresseravantgardens forsøg på afmytologisering af forfatteren/værket og i opposition til dansk modernismes og nyradikalismes bekæmpelse af populærkulturen, en populærkultur som modernismen og nyradikalismen bl.a. kritiserer i den såkaldte 'popdebat' i midttresserne. Madsen paralleliserer "antiparlamentarismen" (læs: udenomsparlamentarismen) med den såkaldte "antilitteratur" (tresseravantgardens litterære eksperimenter). Ifølge Madsen bør antiparlamentarismens næste træk være at forvandle sig til anti-antiparlamentarisme og bevæge sig ind i parlamentet, bibeholdende sin antiparlamentariske attitude. På samme vis skal antilitteraturen blive til anti-antilitteratur, ikke i en negation af negationen, dvs. ikke ved at returnere til en konventionel

⁷³⁷ Med "ørefigen" alluderes til det polemiske skrift "En ørefigen til den offentlige smag" fra 1912, der var underskrevet af Vladimir Majakoskij, Velimir Khlebnikov, Alexei Kruchennykh og David Burljuk.

⁷³⁸ Et synspunkt som Nielsen bl.a. forfægter i artiklen "Kritik af den svenske intelligens" i *Paletten* nr. 4, 1968. Nielsen beskylder Nylén for "borgerlig revisionisme". Nielsens pointe er her at man ved at forskyde fokus fra kunstens påståede revolutionære potentiale til en konkret revolutionær praksis får muliggjort et oprør.

opfattelse af litteratur, men derimod gennem en bevidst manipulation med denne konventionelle form:

"Overgangen til pseudolitteraturen er sidste led af litteraturens afmytologisering, man er kravlet ud af det litterære apparat, og man har sat sig tilbage ovenpå det, man kan virkelig begynde at udfolde sig som "oplevelseskonstruktør", og står hermed i en situation der er præget af en langt større frihed, end den de forskellige afgrænsende kunstfordomme tillod." (Madsen 1969: 4) "Den egentlige aktive litteratur er bøger, der lader som om de er ganske almindelige "underholdningsbøger", og som derfor har chancen for at glide i folk uden videre, men som samtidigt sprogligt indpoder den menneskeopfattelse, som man nødvendigvis må besidde før en revolutionstrang overhovedet kan opstå, troen på at det er mennesket der bestemmer hvordan samfundet skal se ud, og hvordan det selv vil være" (ibid., p. 5)

Den populærkulturelle trojanske hest kan så i skjul indpode revolutionære tilbøjeligheder i hin enkelte læsers hoved, en strategi som Madsen, om end i knap så genrepuristisk form allerede i samtiden afprøver i værkerne *Liget og lysten* (1968) og *Tredje gang så ta'r vi ham* (1969). Madsen er godt klar over, at en sådan triviallitterær strategi ikke nødvendigvis er *comme il faut* i de litterære kredse, hvorfor artiklen slutter med følgende post scriptum: "Så kan man jo altid prøve at retfærdiggøre sig over for fin-æstetikken på dertil velegnede steder [læs: de litterære tidsskrifter]" (ibid.), hvilket Madsen så at sige gør her på stedet i MAK.⁷³⁹

I MAK nr. 3 betragter både Per Højholt og Steffen Hejlskov Larsen i hhv. "Mindst 18 punkter om kunst og politik, mindst!" og "Politisk bevidstgørelse" det sproglige medium som (potentielt) revolutionært. Ikke som Madsen gennem den bevidste anvendelse af triviallitterære former, men derimod i dets egen ret. Højholt tilkender principielt litteraturen retten til at politisere og blive politiseret, men han ser dog egentlig ikke det revolutionære potentiale ligge hos "samfundets accepterede oprørere" (Højholt 1969: 9), dvs. kunstnerne, men derimod som et kritisk potentiale indlejret i selve samfundet (hos toldassistenten, kontoristen, den private erhvervsdrivende), idet disse personers kritik vil være rettet mod den del af samfundet, som de har en specifik viden om. Hejlskov Larsen plæderer derimod for at "den modernistiske sprogæstetik", dvs. en digtning, der fremviser sin egen karakter af sprogligt materiale, "er det eneste mulige grundlag for en lødig og effektiv digtning" (Larsen 1969b: 16).

⁷³⁹ Madsen uddyber ideen om at anvende skabeloner i kronikken "Kend dig selv eller få succes" i *Information* d. 24. september 1969 og ligger med sin forestilling om tilgængeligheden af alskens fortidige og samtidige genrer og stilarter (i et opgør med bl.a. Adornos hegelianske historiefilosofi) helt på linje med en forfatter som Erik Thygesen omend Madsens litterære output synes mere overbevisende end Thygesens mindre raids af mere formalistisk karakter.

Der hersker en betydelig forskel fra Clausens forsøg på instrumentalisering af kunsten i revolutionens tjeneste (hvordan bliver aktivismen skrift?), over Nielsens idé om forfatterens sideordnede praksis (skrift og aktivisme) til Højholts tilbagetrukne (skriften er potentielt aktivistisk, men samfundets støtter er de egentlige aktører), til Madsens dækkede (skriften som en populærkulturel trojansk hest) og Hejlskov Larsens mere rene litterære position (skriften, den modernistiske, er i sig selv aktivistisk). Redaktørernes positioner dækker stort set hele spektret. Spørgsmålet er om litteraturen, som Clausen forestiller sig det, kan instrumentaliseres i en sådan grad at den bliver et revolutionært våben? Hvis ikke, så synes det oplagt at forlade litteraturen. Nielsens position ender også i en litterær retræte: Hvis kunsten som konsekvens af afmytologiseringen sideordnes med alskens hverdagslige aktiviteter, kan det ikke undre, at interessen for kunsten forsvinder i en periode præget af voldsomme konflikter mellem statsapparat og aktivister, arbejdere og fabriksledelse etc.⁷⁴⁰ Højholts position, hvor det revolutionære potentiale tildeles de små menneskelige møtrikker og skruer i det store samfundssystem, lader så at sige litteraturen gå fri. Hos Hejlskov Larsen går litteraturen ligeledes fri: Hvis den modernistiske⁷⁴¹ litteratur ikke i tilstrækkelig grad er revolutionær, betyder dette dog, eftersom udgangspunktet for Hejlskov Larsen er at litteraturens tilstedeværelse er et faktum, at der blot skrues ned for de revolutionære ambitioner.

MAK udgør samlet set en markant bevægelse væk fra *ta's* tværæstetisk anlagte og afpersonaliserede æstetik til fordel for en mere afgrænset litterær-politisk position. Dette skift kommer tydeligt til udtryk i forbindelse med ordet "systemer", der i *ta'* jo har en helt central status (jfr. kapitel 3). I *MAK* derimod kritiseres "system" over en bred kam, idet "systemer" her bliver betragtet i et mere overordnet samfundsmæssigt perspektiv, hvilket resulterer i en kritik af det kapitalistiske statssystem. Men termen "system" dækker også et mere afgrænset litterært-æstetisk perspektiv, hvilket fører til en kritik af genremæssige og personlige begrænsninger til fordel for det springende, uakademiske og eksperimenterende, men også det personlige. *MAK* repræsenterer modsat *ta'* ingen samlet manifestation, hverken i form af fælles manifeste eller bare et homogent layout, men tidsskriftet udgør en heterogen undersøgelse af

⁷⁴⁰ Jfr. Nielsens bemærkning om at dét at "lægge sit liv i at skrive bøger blev som at gøre karriere i Kaninholderforeningen" (Skyum-Nielsen 1982a: 292), hvilket svarer meget godt til Nyléns udpegning af faren for at kunsten ender som "ett specialområde jämförbart med filateli, bågskytte, heminredning" (Nylén 1968: 9).

⁷⁴¹ Valget af termen "modernistisk" er Hejlskov Larsens, jfr. dennes anvendelse af modernismefase-modellen i Hejlskov Larsen (1971).

litteraturens mulighedsbetingelser i periodens politisering af det æstetiske felt. Man kan ikke just sige, at undersøgelsens delresultater samles i en syntese, men den i tidsskriftet rejste kritik af litteraturen som autonom æstetisk fænomen er ganske prægnant, hvilket peger hen mod store dele af tresseravantgardens afsked med kunsten omkring 1970.

MAK repræsenterer et brud (men ikke et absolut brud) ift. *ta'* og tresseravantgardens aktiviteter 1964-1968. I kapitel 1 blev afpersonaliseringens fire niveauer skitseret (afpersonalisering som et åndshistorisk brud, som kunstnerholdning, som kompositorisk princip og som materialeholdning). I *MAK* kan man iagttage nogle væsentlige forskydninger. Det åndshistoriske brud som Nielsen forsøger at formulere i sin attituderelativisme får i *MAK* en både personlig/individuel og metafysisk-mystisk drejning. Det er ikke længere spørgsmålet om at forsøge at eliminere subjektet og skabe en non-ekspressiv kunst, men tværtimod om at frigøre subjektet fra samfundssystemets snærende bånd (jfr. reaktualiseringen af dada i *Dilettariatets Proktatur* i kap. 2). I forhold til "kunstnerholdningen" er der i *MAK* stadig væk generelt tale om en vidtdreven afmytologisering af kunsten, men parallelt hermed finder man samtidig en indirekte opskrivning af kunsten, når den, som hos især Clausen, forsøges instrumentaliseret i den revolutionære kamp, hvilket jo på en måde er at vende tilbage til et borgerligt kunstsyn, der isolerer kunsten til ophøjet og fin sfære, en forestilling som Duchamp & co. jo netop forsøger at nedbryde. I forhold til de resterende punkter "kompositorisk princip" og "materialeholdning" brydes der i *MAK* med den afpersonaliserede æstetik, der er dominerende i perioden fra ca. 1964-1968. Det er ikke systemer og spilleregler, der udgør det kompositoriske princip, men netop bruddet med et ensartet og afpersonaliseret system qua tidsskriftets heterogene layout. Ift. materialeholdningen er der, jfr. kapitel 2, via approprieringsteknikkerne (her primært offset) mulighed for at genanvende et fremmed og heterogent materiale, men dette sker i *MAK* ikke som en kritik af forfatterfunktionen og værkkategorien, men snarere som en individuel udvidelse af et æstetisk mulighedsrum.

En pose med hvad-som-helst af hvem-som-helst: tidsskriftet *ta'* BOX (1969-70)

At *ta'* skulle genopstå som *ta'* BOX under ændrede materielle og ideologiske forhold proklameres allerede i sidste nummer af *ta'* af den ansvarshavende redaktør Erik Thygesen. Beslutningen om at forlade det traditionelle tidsskriftsformat forklarer Thygesen ud fra

økonomiske, politiske og redaktionelle årsager.⁷⁴² Den redaktionelle årsag konkretiseres som udtryk for en manglende plads til at vise "hele bredden [af] redaktionsmedlemmernes berøringsflader", og den (kunst)politiske årsag er, at *ta'* har været for "ensporet" og for "eksklusivt". I modsætning hertil beskrives det planlagte *ta' BOX* som et

"anderledes åbent, anderledes fleksibelt tidsskrift, som skulle give den udvidede redaktion langt friere hænder, langt bedre muligheder for en noget mere afslappet og fjollet holdning til tingene (for der har ikke været meget at grine af i *ta'*, det kan vi godt blive enige om). Vi dropper ud af det fine tidsskriftsrace, tager den med ro, ser os omkring, laver vore ting (selv), og håber naturligvis stærkt på, at De gider køre med. OK?" (*ta'* nr. 8, 1968, p. 1.).

Den uformelle tone (kontrasteret af den ironiske ladede læserhenvendelse: "De") kommer til at præge *ta' BOX*.⁷⁴³ Per Kirkeby beskriver i dag relationen mellem *ta'* og *ta' BOX* på følgende vis:

"*ta' BOX* var en posefuld af alt det besværlige i tresserne= formløshed, fællesmøder, demokrati i endeløst snakkeri, en ide om at alt var kunst og at alle skulle have adgang. Vi sad og fyldte hvad-som-helst i poser. Vi var først og fremmest billedkunstnere. Det var jo fysisk arbejde. Så litteraterne blev væk. De skulle jo skrive om ideerne. Det var *ta'*-delen, alt det teoretiske og ideologiske. Det kunne ikke ramme de hjemløses pose. [...] *ta' BOX* startede da det spinkle teoretiske litterære fundament i *ta'* brød sammen. Som en forestilling om at nu var det tid til helt bogstaveligt at tage hånd om sagerne" (Kirkeby 2007: upag.)

Det er vigtigt at understrege, hvilket Kirkeby gør i ovenstående citat, at *ta' BOX* trods navnet kun er en af flere forskydninger af tidsskriftet *ta'* (som konkret manifestation af tresseravantgarden), idet der i 1969 sker en spaltning af det tværæstetiske miljø.

ta' BOX udkommer med numrene 1, 2, 2½, 3 og 4 i 1969-70 på komponisten Henning Christiansens lillebitte forlag *Panel 13*, omend Peter Louis-Jensen er ankermand på tidsskriftet.⁷⁴⁴ *ta' BOX* kan købes i løssalg og i abonnement undtagen nr. 2½, der kun bliver tilsendt abonnenterne. *ta' BOX* 1-4 udkommer i gennemsigtige plasticposer, *ta' BOX* nr. 2 ½ i en brun kuvert. Traditionen med de halve numre stammer netop fra *ta'*, der udover de regulære

⁷⁴² De økonomiske forhold skal der ikke gøres noget videre ud af her, eftersom dårlig økonomi synes at være et grundvilkår for de fleste tidsskrifter og *ta'* bliver tilmed udgivet af det lille h. m. bergs forlag, der næppe har haft de store økonomiske midler til rådighed. Mere interessant er de politiske og redaktionelle aspekter.

⁷⁴³ Hvem der får ideen til *ta' BOX* står imidlertid hen i det uvisse og det er, som Bjørn Nørgaard har understreget i mit interview med ham, en pointe i sig selv: "Hvem der dengang fik den konkrete ide til det ene eller det andet, kan pga. den tids flade, ekstremt åbne (nogle ville sige vilkårlige) kollektive miljø, være umuligt at sige". Nørgaard tilføjer dog at Peter Louis-Jensen "var en drivende kraft" i foretagendet (Nørgaard 2007: upag.).

⁷⁴⁴ Ligesom tidsskriftet *ta'* skulle *ta' BOX* være udkommet på det lille h. m. bergs forlag. Men parterne må været røget uklar med hinanden relativt kort tid inden udgivelsen – i hvert fald er forlagsnavnet "h. m. bergs forlag" på den medfølgende løbeseddel til *ta' BOX* nr. 1 blevet streget ud(!) og der er med håndskrift blevet tilføjet "Panel 13" ovenover (en adresseændring fra Gl. Kongevej 136 til Øster Voldgade 14).

otte numre også har gæsteoptrædener i det svenske kunstdidsskrift *Paletten* nr. 2, 1968 (*ta'* nr. 6 ½) og i tidsskriftet *Selvsyn* nr. 3, 1969 (*ta'* nr. 8 ½).⁷⁴⁵

Bidragyderne til *ta' BOX* består i overvejende grad af medlemmer af Eks-skolen (Bjørn Nørgaard, Hans-Jørgen Nielsen, Per Kirkeby, Erik Thygesen, Stig Brøgger, Peter Louis-Jensen m.fl.) og den del af *ta'*s redaktion, der ikke indgår i Eks-skolen (Bengt af Klintberg og Vagn Lundbye). Hertil kommer kunstnere som Lene Adler Petersen, Henrik Have og Kirsten Justesen samt forfattere som Viggo Madsen, Peter Laugesen og Johannes L. Madsen. Rekrutteringen stammer primært fra den samme unge generation.⁷⁴⁶ I et ret begrænset omfang inkluderes der i *ta' BOX* også materiale fra udenlandske kunstnere som Åke Hodell, Bengt af Klintberg, Tim Ulrichs, Hans-Jürgen Bulkowski, Herman de Vries og Katharina Sieverding (hvoraf Ulrichs og Sieverding er Beuys-elever, jfr. Christiansens og Nørgaards kontakt til Beuys). Den beskedne internationale repræsentation skal næppe betragtes som udtryk for en nationalt sindet praksis, men skal nok snarere ses som et resultat af tidsskriftets spontane karakter modsat det møjsommelige arbejde med at sende invitationer ud og afvente det materiale som de inviterede kunstnere selv skal fremstille i det givne antal eksemplarer som oplaget er på.

ta' BOX indikerer selvsagt, at tidsskriftet anvender et boksformat.⁷⁴⁷ Inspirationen hertil kan tænkes at stamme fra de fluxusbokse som Fluxusbevægelsens selvbestaltede leder Geroge Maciunas designer fra midten af 1960'erne og en håndfuld år frem. Men det kan i denne

⁷⁴⁵ Kun *ta'* 6 ½ er et regulært *ta'*-nummer. *ta'* 8 ½ er et temanummer af *Selvsyn* om systemdigtningen, for så vidt at *Selvsyns* redaktører Henning Harmer og Steffen Hejlskov Larsen i samarbejde med *ta'*-redaktør Erik Thygesen står for udvalget af teksterne. Hertil kommer *ta'* 8 ¾ (*Passage* nr. 53, 2005). *ta'* 8 ¾ er et temanummer af *Passage* om *ta'* uden redaktionel medvirken af nogle af de oprindelige redaktører.

⁷⁴⁶ Væsentlige undtagelser udgøres af maleren Gunnar Aagaard Andersen (f. 1919) og lyrikeren Tove Ditlevsen (f. 1917). Aagaard Andersens deltagelse kan forklares med hans rolle som konstruktivistisk forgænger til Eks-skolens eksperimenter. At Tove Ditlevsen, der både repræsenterer forrige generation og praktiserer en traditionel og rimet lyrik, der i en avantgardistisk optik må betragtes som en for længst tilbagelagt position, er *ikke* udtryk for tidsskriftets ubetinget inklusive karakter, idet personer som Aagaard Andersen og Ditlevsen jo netop er undtagelser fra reglen. Ditlevsens tilstedeværelse må nok tilskrives det simple biografiske forhold at hun er Erik Thygesens svigermor på det pågældende tidspunkt og formodentlig gennem disse kanaler er blevet inviteret.

⁷⁴⁷ Tilsvarende med *Aspen*. *The Magazine in a BOX* (1964-1971). For en komparativ analyse mellem *ta' BOX* og *Aspen*, se Kromann (2007c). For *Aspen*, se bl.a. Alberro (2001) og Walsh (2003). *Aspen* er tilgængelig på www.ubu.com. *Aspen*-tidsskriftet har i et vist omfang været kendt af den danske tresseravantgarde, idet Erik Thygesen, der var særdeles velorienteret i amerikansk kultur, anmelder et af numrene (nr. 3, 1966, designet af Andy Warhol) i artiklen "Andys bøger – nogle overfladiske bemærkninger" (Thygesen 1969). Ud over *Aspen* skriver han om Warhols bogobjekt *Andy Warhol's Index (Book)* (1967), Warhol-kataloget fra Moderna Museet (1968) samt Warhols roman *a: a novel* (1968).

forbindelse tillige være interessant at se på ordet "boks". Ifølge ODS⁷⁴⁸ har ordet "boks", der stammer fra det engelske "BOX" følgende tre betydninger: 1) "æske, skrin", 2) "(lille) brandfrit rum i en bank, i hvilket værdisager opbevares for private, ogs.: bankafdeling, der modtager privates værdisager til opbevaring" og 3) "(landbr.) aflukke i en stald, hvor en hest kan gaa løs". De første to definitioner af "boks" svarer ikke til *ta' BOX*: Langt de fleste af de efemere genstande, som man finder i tidsskriftet står i kontrast til skrinets og bankboksens traditionelle indhold af "værdisager" (om end aspektet med det "private" passer meget godt). "Æsken" eller "skrinet" nævnes dog i Erik Thygesens essay "Med patronhylstre, smykkeskrin, peberbøsser som fortællere." i *ta'* nr. 6, 1968 som en blandt flere muligheder for den eksperimentelle roman (jfr. kapitel 2), muligheder, hvilket også gælder for tidsskriftet som form.

Den tredje definitions rurale aspekter ("aflukke")⁷⁴⁹ har umiddelbart ikke så meget med sagen at gøre – tilsyneladende: Boksformatet muliggør nemlig lige præcis at det inkluderede materiale "kan gaa løs", dvs. ikke er bundet af de gængse restriktioner (en syet eller limet ryg) og dermed ikke besidder en stabil form med begyndelse og afslutning. Tidsskriftets bearbejdning af kodeks findes foregrebet i kataloget *Anonymiteter*, der udkommer i forbindelse udstillingen i 1968 i Lunds Konsthall. Kataloget til udstillingen er en mappe, hvori de enkelte kunstnere har placeret et forskelligartet materiale: bykort, eksempler på konkret poesi, kombinationsværker af skrift og tegninger, manifeste m.m.⁷⁵⁰ Tillige skabes muligheden for at ikke-trykte, tredimensionelle genstande kan inkluderes. I *ta' BOX* er bidragenes størrelse begrænset af det ensartede format 34 x 25 cm, dvs. størrelsen af den plasticpose (*ta' BOX* nr. 1-4) eller den kuvert (*ta' BOX* nr. 2 ½) som bidragene ligger i. A4-formatet er altså den maksimale størrelse. Visse af plakaterne, der er trykt i et A3-format eller større, skal nødvendigvis foldes for at kunne blive inkluderet. Formatet giver også de fysiske rammer for en markant udvidelse af kunstbegrebet eller rettere: for en nedbrydning af skellet mellem kunst og hverdagsliv, idet alskens efemere og hverdagslige genstande kan inkluderes såsom grankogler, pinde, rosengelé,

⁷⁴⁸ Det skal måske understreges, at anvendelsen af ODS (og andre opslagsværker) her og andre steder i afhandlingen ikke sker for at stadfæste hvordan f.eks. ordet "boks" nødvendigvis blev opfattet i 1960'erne, men mere generelt hvordan ordet *kan* opfattes (selvfølgelig med forbehold for betydninger, der ikke kan begrundes af konteksten).

⁷⁴⁹ Den rurale definition findes også i Gyldendals Online Leksikon.

⁷⁵⁰ En bearbejdning af kodeksen kan man finde en del eksempler på i 1960'erne også inden for skønlitteraturen. Af danske eksempler kunne nævnes Svend Åge Madsens roman *Tilføjelser* (1967), Stig Brøggers *To Lady Victoria Welby* (1968) og Per Højholts *Punkter* (1971), der på forskellig vis bearbejder bogmediets vanlige kodeks.



III. 22. *ta' BOX* 1 1969 (øverst t.v.), *ta' BOX* 3 1969 (øverst t.h.). Nederst: *ta' BOX* 1 i åbnet tilstand. NB. *ta' BOX* nr. 3 er plettet, fordi den inkluderede rosengelé (af John Davidsen) er løbet ud.

hashkager m.m..⁷⁵¹ Man kan med Bjørn Nørgaards udtryk fra perioden tale om "materialeophobning", en ophobning af dette indhold af efemerisk karakter, der peger på en afmytologisering af såvel forfatter som værk.

I *ta' BOX* finder man hverken temanumre eller en redaktør/redaktion, men snarere en kreds af bidragydere, der bidrager med hvad de har lyst til, hvilket resulterer i at tidsskriftet reelt bliver en åben og fysisk ramme for det indleverede materiale. *ta' BOX* indeholder ingen manifester eller fælles erklæringer, men manifesterer sig i kraft af sin åbne praksis. Et andet "åbent" aspekt angår forfatterfunktionen: Kunstnernavnet fremgår ikke af godt og vel halvdelen af de inkluderede genstande.⁷⁵² Den delvise anonymisering er et interessant aspekt, idet anonymiseringen reducerer den enkelte genstand til et objekt, der indgår i den samlede semantiske relation: Et selvstændigt netværk af betydninger frem for en stribe ophavsmænds og -kvinders intentioner.

ta' BOX er et genuint udtryk for en, om man så må sige, *konvergerende sideordning* af avantgardeeksperimenter og ungdomsoprør⁷⁵³ i kraft af disse elementers uproblematisk sameksistens (en diskussion om eksperimenternes nytteværdi i forhold til et politisk projekt finder man f.eks. ikke). Eksempler på en kunstnerisk-politisk aktivisme udgøres af Bjørn Nørgaard og Lene Adler Petersens forskellige happenings, der er dokumenteret i *ta' BOX*.⁷⁵⁴ I forhold til den efemere karakter af materialet i disse tidsskrifter konstaterer Per Kirkeby 30 år senere:

⁷⁵¹ For nu at tage *ta' BOX* nr. 1 som eksempel, så finder man her bl.a. følgende trykte "tekster": Et kalenderblad, en kuvert med tekst og guldpulver, udklippede papirlapper fra en udstillingsindbydelse fra Jysk Kunstgalleri, digte, en udklipskube, fire fotos fra ørkenen, tekst om to bøger fra Dick Higgins' forlag *Something Else Press*, en fotocollage, forarbejder til Hans-Jørgen Nielsens eksperimentalroman "*Den mand der kalder sig Alvard*", Erik Thygesens 25 strimler med 25 noveller, et formularark m.m. Herudover er der i samme nummer af *ta' BOX* følgende seks genstande inkluderet: en grønmalet træpind, en plasticpose med sand, en svensk guldmønt af pap, en grøn strikkepind, et sølvkvadrat af pap i kuvert samt en pose med tændstik og ark.

⁷⁵² I første nummer af *ta' BOX* er der en liste over bidragyderne og i dag foreligger en maskinskrevet liste over de inkluderede effekter og genstande (som et antikvariat har udarbejdet). Ikke alle genstande, ikke mindst fra *ta' BOX* nr. 2 ½, har kunnet spores til en given ophavsmand eller -kvinde.

⁷⁵³ Ungdomsoprøret kommer bl.a. til udtryk i form af ungdomsoprøreren Anders Müllers "Notater til et foredrag. 1968" om en "Pejling af ungdomskulturen" i *ta' BOX* nr. 1 og en løbeseddel fra slumstormerkollektivet Sofiegården på Christianshavn i *ta' BOX* nr. 2.

⁷⁵⁴ Eksempler på denne politisk-kunstneriske aktivisme er "Den kvindelige Kristus" (også kaldet "Børsaktionen") den 29. maj 1969 og "Hesteofringen" den 30. januar 1970, der er dokumenteret i hhv. *ta' BOX* 2 og 2½ med billedmateriale, bl.a. digtet "Døde hest" som Lene Adler Petersen læser op under seancen i januar 1970, hvor Nørgaard foretager en ritualiseret slagting af en hest i Hornsherred og konserverede hestens organer i små glas. Hæningen, der egentlig skulle have fundet sted inden for rammerne af udstillingen "Tabernakel" på Louisiana, er en protest mod Vietnamkrigen og vækker stor furor.

"*ta' BOX* lod sig ikke opretholde i det normale system. Det er bare en pose med noget lort i, og noget af det forsvandt hurtigt, og der var også en gang, hvor der var en hashkage med i posen. De blev spist alle sammen, det kan jeg godt love – jeg har i hvert fald spist mine. En bog bliver selvfølgelig slidt op, og syren i papiret får den til at gå til, men det er dog over et længere forløb. Bogen opretholder sådan en form for normalitet [...] Så bogen har lidt længere tid i den her midlertidighed, vi alle sammen lever i. *ta' BOX* forandrede sig med det samme og viste måske især, at alting forsvinder og går til." (Kirkeby 1999: 221 og 223)

Her skal ikke deles Kirkebys kritiske vurdering af *ta' BOX* som "en pose med noget lort i", idet denne kritik overser de mange interessante bidrag, der immervæk er i dette tidsskrift, der, indrømmet, synes uløseligt forbundet, ikke med evigheden, men med *foreløbigheden*. *ta' BOX* kan affotograferes, men ikke genoptrykkes eller genskabes.⁷⁵⁵ At denne manglende stabilitet og konstans omvendt skaber et perfekt grundlag for at blive et vaskeægte *collectors' item* er så en anden sag og et ironisk détournement af målsætningen bag *ta' BOX*. De sidste eksemplarer af det værdiløse bliver, eller i det mindste: kan blive, værdifulde. Prisen for de eneste to eksemplarer af *ta' BOX*, der i skrivende stund er til salg, ligger således i december 2008 mellem 12.-15.000 kroner pr. stk, hvilket ikke er så ringe for "en pose med noget lort i".⁷⁵⁶

Grundet sine redigeringsprincipper og sin udprægede grad af inklusion af alskens trykte ark og objekter er *ta' BOX* et af de såkaldte "assembling magazines", der begynder at udkomme fra 1969, jfr. Géza Perneczky's "Assembling register: 1969-87" i *Assembling Magazines: International Networking Collaborations* (Perkins 1996). Indledningsvist tager Perneczky forbehold for registrets ukomplette karakter, hvilket jo bekræftes af at f.eks. *ta' BOX* ikke er anført på listen. Komplet eller ej, så peger registret på, at det lille danske tidsskrift *ta' BOX* på dette tidspunkt i slutningen af 1960'erne er helt på højde med en international udvikling, hvori det traditionelle tidsskriftsformats redigerede og kontrollerede struktur nedbrydes.⁷⁵⁷ Det nok

⁷⁵⁵ Herved repræsenterer *ta' BOX* ligesom mange af værkerne fra 1910'ernes og 1920'ernes avantgarder, særligt de russiske avantgardeværker, et filologisk problem. For en diskussion af dette, se Jelsbak (2008).

⁷⁵⁶ Dette er prisen for et komplet sæt af *ta' BOX* hos *Booktrader* i København: "TA' BOX. Nr 1,2,2½,3,4. Alt der udkom. 1969[sic]. Løse ark i kuverter. Indlagt forskellige effekter, kage, filmstrimmel, jordprøver, gele. Et velholdt sæt, bl.a. er det overordentlig sarte Per Kirkeby silketryk på en plasticpose [*ta' BOX* nr. 1] i fin stand. Nr. 2½ blev kun tilsendt abonnenterne, det kunne ikke købes i løssalg." Prisen er gældende for december 2008. *Booktraders* eksemplarer er det eneste, der er til salg i databasen, der dækker både danske, svenske og norske antikvariater. På hjemmesiden www.cgi.choosebooks.com kan man dog købe et komplet sæt til knap 12.000 kr.

⁷⁵⁷ *ta' BOX* udkommer samme år som det vesttyske tidsskrift *Omnibus News*. *Omnibus News* når kun at udkomme i et enkelt upagineret nummer, men de 200 sider, kompileret af Thomas Niggel, Christian d'Orville og Heimrad Prem, bringer tysk- og enkelte engelsksprogede bidrag fra 117 bidragsydere fra otte forskellige lande i dette tidsskrift, der har skiftende skrifttyper og skriftstørrelser og forskelligt farvet papir. Et andet eksempel er det canadiske tidsskrift

mest kendte *assembling*-tidsskrift er det amerikanske tidsskrift *Assembling*, der ligefrem har navngivet genren. *Assembling* udkommer i 1970-87 og de første mange år har tidsskriftet bl.a. Richard Kostelanetz som "(med)redaktør"/(organisator/kompilator).⁷⁵⁸

Assembling-princippet, der låner navn fra billedkunstens "assemblage", går i al sin enkelhed ud på, at et vist antal personer inviteres til at bidrage med noget, der oftest er underlagt visse fysiske begrænsninger: i *Assembling* er det formatet 8½ x 11 tommer (22,27 x 28,82 cm), i *ta' BOX* er det som tidligere nævnt en plasticpose/kuvert i A4-format, der bestemmer størrelsen på det indsendte bidrag. En vigtig forskel mellem *Assembling* og *ta' BOX* består i, at bidragene i førstnævnte er fikseret i et regulært tidsskrift, hvorimod bidragene i sidstnævnte blot er indeholdt i en pose/kuvert. Konceptet bag *ta' BOX* muliggør således at mindre tredimensionelle bidrag kan inkluderes (f.eks. Stig Brøggers usignede grankogle(r) i *ta' BOX* nr. 2), hvorimod *Assembling* kun tillader bidrag, der er trykt (de kan godt kan være i et mindre format, men de skal være klæbet fast til en side i tidsskriftet). *Assembling* bryder ikke med kodeks, dvs. med en bogryg, der strukturerer materialet. I *Assembling* er bidragene sorteret alfabetisk efter bidragsydernes efternavne. *ta' BOX*s genstande er ikke hæftet, limet eller syet sammen og besidder dermed ikke en tilsvarende linearitet. *ta' BOX* har i højere grad en inklusiv karakter, hvorfor tidsskriftet sågar selv kan rumme andre tidsskrifter, der trods deres traditionelle format er åndsbeslægtede, i sig.⁷⁵⁹ Grænsen mellem omverdenen og *ta' BOX* er ustabil både i tidsskriftets appropriering af materiale, der ikke normalt inkluderes såsom andre tidsskrifter og genstande som f.eks. grankogler. Et andet ustabil træk er, at mange af genstandene i *ta' BOX* hurtigt kan forlade tidsskriftet igen, hvis læseren finder det nødvendigt eller for den sags skyld blot er uopmærksom. Man kan her nævne de mange plakater, der er inkluderet i de forskellige numre af *ta' BOX*, der kan sættes op på væggen. Kirsten Justesens

Notebook, hvori Dana Atchley i 1969-70 kompilerer materiale fra 69 bidragsydere, der så bliver sendt ud til alle bidragsydere. *ta' BOX* hører med til denne pionerindsats. Fluxuskunstneren og forlæggeren Dick Higgins har i øvrigt vist Kostelanetz et eksemplar af *Omnibus News* og det tyske tidsskrift har, sammen med John Cages bog *Notations* (1969), været den direkte inspiration i forhold til at grundlægge *Assembling* (Perkins 1996: 12).

⁷⁵⁸ For *Assembling*, se Richards Kostelanetz's forord i *Second Assembling. A collection of otherwise unpublishable manuscripts* (compiled by Richard Kostelanetz, Henry Korn og Mike Metz), 1971, samt dennes "Recalling *Assembling*" (1977) på www.richardkostelanetz.com/examples/recallassem.php. Se endvidere *Assembling assembling* (1978), der inkluderer forordene til de forskellige udgaver af tidsskriftet samt 'kompilatorernes' kommentarer til tidsskriftet.

⁷⁵⁹ Følgende tidsskrifter bliver inkluderet: *Selvsyn* nr. 3, 1969, også betitlet *ta' 8 ½* (*ta' BOX* nr. 2), *ta' 6 ½* (*ta' BOX* nr. 2 ½), et nummer af *Hætsj* (*ta' BOX* nr. 3) samt *Vietnam-Solidarit* nr. 2, 1969 (*ta' BOX* nr. 4).

udklipskube i *ta' BOX* nr. 1 kan, når den er blevet foldet og limet, ikke længere vende tilbage til boksen med mindre den splittes ad igen. Eller hvad med digteren Viggo Madsens bidrag: To stykker brunt, hårdt toiletpapir med stemplet "dette papir er en gave fra Viggo Madsen brug det med eftertanke. 1 stk. bør være nok"?! For slet ikke at tale om den berømte hashkage i *ta' BOX* nr. 4?

Det forhold at indholdssiden ikke fysisk hænger sammen, betyder en potentiel indholdsmæssig forandring over tid. Ingen af de inkluderede værker synes dog i udgangspunktet at være tænkt som egentlige *processuelle* værker.⁷⁶⁰ Et komparativt studie af flere eller mange eksemplarer af tidsskriftet er, som med Aleksei Krutjonykhs bøger, som bliver nævnt i kapitel 4, en, om end svært realiserbar, nødvendighed, jfr. den ukomplette liste og de unavngivne bidrag.

Stephen Perkins, der har redigeret *Assembling Magazines: International Networking Collaborations* (1996), har, udover at pege på den indlysende forskydning fra "redaktør" til "kompilator", påpeget at assemblage-tidsskrifterne generelt besidder fire vigtige karakteristika: 1) muligheden for at publicere æstetiske eksperimenter, der ikke kunne finde andre kanaler, 2) overladelsen af redaktionel kontrol til de deltagende, 3) muligheden for diversitet og 4) muligheden for unikke former for samarbejde og international deltagelse. I punktet om den redaktionelle frihed ligger et implicit element af *tilfældighed*, der har forbindelse til 1960ernes andre eksperimenter f.eks. John Cages *chance operations* inden for musikken eller den aleatoriske datamaskinepoesi.

De redaktionelle principper for *ta' BOX* er betydelig mere anti-autoritære end i *Assembling*. I følgesedlen til *ta' BOX* nr. 1 står der bl.a. at tidsskriftet ikke har

"en egentlig redaktion, men en kreds af bidragydere. bidrag er som regel produceret og betalt af ophavsmanden selv. Holder måske ikke samme format hver gang. er åbent såvel genre- som personmæssigt. Er en hurtigere og mere direkte måde at kommunikere i tidsskriftsform. Er billigt" (upagineret)

Tidsskriftets form er intenderet åben: Redaktionen er erstattet af en skiftende gruppe bidragydere, der kan bidrage med hvad de har lyst til. I teorien er det den samme redigeringspraksis som i 'næsten-dagbladet' *Hætsj* (1968-70), hvori det i en fast spalte hedder:

⁷⁶⁰ Om end den ødelagte dåse med "John Davidsens rosengelé" i *ta' BOX* nr. 3 og den mørnede grankogle i *ta' BOX* nr. 2 i det eksemplar, der ligger til grund for nærværende afhandling, uvægerligt er (blevet) effekter *in progress*. Dåsen samt opskriften(!) til rosengeléen er afbildet i *MAK* nr. 4.

”Dem, som er i lokalet, når bladet bliver lavet, er redaktører af bladet. Alle, som kan få fat på nøglen, eller kommer, når der er åbent, kan komme ind. Bladet bliver lavet, når nogen tager initiativ til det” (Thygesen 1978: 154). At de samme kompilatoriske og kollektive principper var gældende for *ta’ BOX* fremgår af følgende kommentar fra Bjørn Nørgaard (der var med i både *Hætsjj* og *ta’ BOX*):

”Alle der bidrog måtte fysisk [være] tilstede på den dag redaktionen var, medbringende hvad man ville bidrage med, i det antal oplaget var, så sad vi i en rundkreds og lagde selv tingene i posen. Bladet blev først distribueret af Bergs forlag, derefter fra Peter Louis-Jensens lejlighed i Øster Voldgade” (Nørgaard 2007: upag.)⁷⁶¹

Hvis man skal anvende Perkins’ fire kategorier på *ta’ BOX*, så kan man sige, at *ta’ BOX* gav kredsen af bidragydere mulighed for at publicere æstetiske eksperimenter, der (i hvert fald delvist) ikke kunne trykkes (eller inkluderes) andetsteds,⁷⁶² samt at inkludere efemere genstande, der ikke kun brød med en traditionel forestilling om hvad kunst var, men ligefrem helt konkret forsøgte at nedbryde grænsen mellem en isoleret kunstsphære og en omkringliggende virkelighed.

Den redaktionelle kontrol på *ta’ BOX* er overladt til de deltagende. De redaktionelle restriktioner går snarere på *hvem*, der må deltage, dvs. hvem der er en del af denne kreds. I forhold til diversiteten og de unikke former for samarbejde kan man sige, at der i *ta’ BOX*, der mest bærer præg af billedkunstneriske bidrag og i mindre grad af litterære bidrag eller unikke samarbejder, som oftest er tale om enkeltmandsprojekter. Sammenlignet med mere traditionelle tidsskrifter er *ta’ BOX* dog et værk af udpræget tværástetisk og kollektiv art.

Per Kirkeby har sine kvaler med den anti-holdning til kunstmetieren, som *ta’ BOX* er et udtryk for – ikke mindst i forhold til sine samtidige forsøg på at skabe både værker og etablere en egentlig karriere:

⁷⁶¹ Den mest åbne kompilationsform udgøres af *ta’ BOX* nr. 2 ½, idet tidsskriftet bliver produceret i løbet af festivalen ”Charlottenborg 200”. Jfr. den vedlagte instruks fra *ta’ BOX* nr. 2 ½, der lyder: ”[*ta’ BOX* 2 1/2] produceres her på Charlottenborg i løbet af de næste 14 dage. Hvert bidrag skal laves i 250 eksemplarer. Hvem som helst der benytter maskinerne kan deltage. De færdige bidrag bedes lagt i papæskerne og lukkes med tape. Ilægningssæancen foregår på udstillingens sidste dag kl. 10. Bidragene må ved maksimal foldning ikke [overstige et?] A4 format” (løbeseddel i *ta’ BOX* 2 ½)

⁷⁶² Man skal dog nok understrege at der ikke eksisterer helt den samme mangel på publiceringskanaler i Danmark (eller i Sverige), hvor en del af bøgerne kom på etablerede forlag, modsat situationen i USA.

"Det hele fes bare ud, da ingen fandt skrald til at putte i poser, og renovationsselskabets ledelse ikke eksisterede. Men indtil denne usynlige og duftløse opløsning havde jeg, og sikkert andre, siddet og fyldt noget i poserne drevet af skyldfølelse. Hvis man ikke var med, var det fordi man var drevet af en individualistisk kunstnerrolle. Noget der for længst var gjort kål på i det teoretiske *ta'*. Det var den samme skyldfølelse man havde over for kollektiver, radikalpolitiske grupperinger. Som aflagt kunne man (jeg?) så komme alt muligt i pose[r]" (Kirkeby 2007: upag.)

Man kan diskutere graden af succes i *ta' BOX's* tilfælde i forhold til, hvor meget tidsskriftet åbner sig ud mod omverdenen frem for indad mod litteratur- og især kunstverdenen. Bjørn Nørgaard beskriver sammensætningen af bidragydere på følgende vis: "Drømmen var alle og enhver, og forsamlingen *var* blandet, men med tidens kommunikationsmidler og datidens "borgerlige" samfund, blev det et miljø af den eksperimenterende karakter." (Nørgaard 2007: upag.). I forhold til *ta'* beskriver Tania Ørum i en artikel *ta' BOX* som "et mere internt projekt for venner og bekendte i kunstverdenen" (Ørum 2005b: 26).

Bearbejdningen af kodeks og et uredigeret indhold er ikke nødvendigvis det samme som at være et åbent og demokratisk medie. Det er den samme principielle fejlslutning som i 1970'erne ofte foretages med bogobjekterne: at et prisbilligt værk *per se* er demokratisk, læs: tilgængeligt for alle (jfr. kapitel 4).⁷⁶³

Hvordan og hvorfor stopper et kompilatorisk og kollektivt projekt som *ta' BOX*? To af bidragyderne, Bjørn Nørgaard og Per Kirkeby beskriver i forskellige tonelejer slutningen på *ta' BOX*: "På den tid levede tingene så længe energien var der, derefter døde det ofte under mere eller mindre interessante diskussioner blandt færre og færre" (Nørgaard 2007: upag.), hvorimod Kirkeby udtaler at "*ta'BOX* holdt aldrig op, det forsvandt bare i luften. Dets molekyler blev fortyndet af atmosfærens molekyler. I en sådan grad at alle konturer forsvandt. En ironisk opfyldelse af den grundliggende utopi. (Kirkeby 2007: upag.). Kirkebys molekyle-metafor er meget poetisk, lidt mindre poetisk kan man sige, at nedbrydningen af skellet mellem kunst og hverdagsliv på et tidspunkt jo betyder, at der ikke længere er den store forskel, hvorfor man så lader 'kunsten' ligge til fordel for andre og mere direkte typer engagement.

Retrospektivt er *ta' BOX* i sin decentraliserede, anti-bureaukratiske, anti-hierarkiske, kompilatoriske, uformelle og ustabile form et interessant udtryk for dén afmytologisering af Forfatteren/Kunstneren og Værket, som man finder i 1960'erne. Grundet placeringen i den

⁷⁶³ For en diskussion af dette, se bl.a. Johanna Druckers artikel "The Myth of the Democratic Multiple" i Drucker (1998).

internationale kunstverdens periferi (og understøttet af ignorancen i hjemlandet) er *ta' BOX* endnu et relativt ukendt eksperiment. De 'demokratiske' utopier er betydelig mere vidtdrevne i *ta'*, både ift. værkkategorien, kunstnerholdningen og de redaktionelle processer. I forhold til *ta'*, der forsøger at nedbryde skellet mellem høj- og lavkultur, så foretages denne nedbrydning mere radikalt i *ta' BOX*, samtidig med at den udvisker skellet mellem kunst og hverdagsliv. *ta' BOX* er som *MAK* præget af politiseringen af det æstetiske felt, men *ta' BOX* er kendetegnet ved sin kollaborative praksis frem for de mere teoretiske positioneringer, som man finder i *MAK*.

*

I dette kapitel blev beskrevet hvordan afpersonaliseringsstrategierne efter deres kulmination i 1968 hastigt transformeres under påvirkning af både ungdoms- og studenteroprørets politisering af det æstetiske felt, hvor litteraturen og kunsten betragtes som ukritiske affirmationer af den herskende samfundsorden, eftersom en eksplicit kritik af denne samfundsorden ikke formuleres. I kapitlet blev det vist, at der ikke er tale om et radikalt brud, eftersom opløsningstendenser svagt kan spores i *ta'* (1967-68), men at det giver mere ræson at tale om en gradvis overgang, der til gengæld går ret hurtigt. Efter en skitsering af nyorienteringen både på dansk og international grund, hvor to begivenheder (udstillingen *Tabernakel* i 1969 og et særnummer af *Hvedekorn*) blev fremhævet som markante, blev tre centrale indikatorer for dette brud analyseret. Det første var tresseravantgardens anvendelse af offset-teknologi, der betegnede et æstetisk-ideologisk vendepunkt, hvor det afpersonaliserede blev afløst af en gestisk, aktivistisk, propagandistisk, personlig og såkaldt "post-gutenbergsk" æstetik. Det andet brud var tidsskriftet *MAK* (1969-70), hvori sammenstødene mellem hhv. en politisk-aktivistisk og en mere afgrænset litterær holdning, tydeligt kunne aflæses. Tilsvarende kunne en afsked med de afpersonaliserede kunstformer aflæses i tidsskriftets offset-æstetik, interessen for surrealisme, hallucinatorik, mystik m.m. samt diskussionen af en mulig politisk operationalisering af litteraturen. Tredje eksempel på et brud var tidsskriftet *ta' BOX* (1969-70), der udgør et, også internationalt set, tidligt eksempel på et assembling-magasin. Det politisk-aktivistiske blev i *ta' BOX* forsøgt gennem en ekstremt åben form og tilsvarende åben

redaktionel proces, hvor hverdagsliv, kunst og aktivisme blev ført sammen via efemere genstandes sameksistens i boksen.

KONKLUSION

I afhandlingen er den danske tresseravantgardes litterære afpersonaliseringsstrategier blevet analyseret. Genstandsfeltet har omfattet den konkrete værkpraksis, disse strategiers teoretiske fundament og samspillet mellem teori og praksis. Helt overordnet er der i afhandlingen blevet argumenteret for at den danske tresseravantgardes litterære eksperimenter, der hidtil i vidt omfang er blevet reciperet inden for en national og litteraturhistorisk ramme, med fordel kan læses som avantgardeeksperimenter og placeres inden for en transnational og tværæstetisk kontekst. Denne udvidede kontekst kan frembringe interessante perspektiver for læsningen og kontekstualiseringen af de enkelte værker.

Kontekstualiseringen af afpersonaliseringsstrategierne har udgjort en central teoretisk-metodisk vægtning i afhandlingen. Kontekstualiseringsstrategien har været dobbeltbundet. På den ene side er der blevet 'zoomet' ud for at få et overblik over afpersonaliseringstendenserne i 1960'erne inden for kunsten og filosofien. På den anden side blev der i afhandlingen 'zoomet' helt ind i forhold til den danske tresseravantgardes skrifter og grupperinger. F.eks. i form af en typologisering og analyse af det heterogene skriftlige materiale, der ligger til grund for afpersonaliseringens poetik, i form af en 'genealogisk' undersøgelse af attituderelativismen eller i analyser af den danske tresseravantgardes litterære værker. Der eksisterer ingen modsætning mellem denne ud- og indzooming. Tværtimod udgør vekselvirkningen mellem disse to optikker forudsætningen for en mere præcis forståelse af begge niveauer.

Afhandlingens forløb skal her kort resumeres. I kap. 1 blev 1960'ernes afpersonaliseringstendenser inden for kunst og filosofi skitseret. Denne 'nye sensibilitet' var ikke kendetegnet af en ensartet stil eller et sammenhængende og syntetiseret teoretisk grundlag, men snarere af en fælles attitude. Et fællestræk var overordnet set afmytologiseringen af kunstner/forfatter-figuren og værkkategorien, en anvendelse af afpersonaliserede former samt en non-essentiell subjektkonception. I forlængelse heraf blev det demonstreret, hvordan den omdiskuterede teoridannelse omkring "forfatterens død" med fordel kunne analyseres ift. denne historiske kontekst. Ikke mindst hos Roland Barthes, hvis essay "Forfatterens død" blev analyseret som et regulært manifest for samtidige kunstformer, og ikke som det lige så kanoniserede som kritiserede forsøg på en generaliseret analyse- eller tekstteori. Fra denne

internationale kontekst blev der zoomet ind på den danske tresseravantgarde, hvis netværksstruktur blev analyseret og "afpersonaliseringens poetik" blev stykket sammen af et spredt og heterogent materiale, der udfyldte forskellige funktioner, fra manifestet til mere formidlende former. Denne afpersonaliseringens poetik blev analyseret og fire niveauer blev fremlæst: En afmytologisering af *kunstnerholdningen*, et *kompositorisk princip* (anvendelsen af systemer og spilleregler), en *materialeholdning* (ran fra andres værker, readymadeprincipper og inddragelse af lavkulturelle former) samt et *åndshistorisk brud*. En analyse af sidstnævnte, in casu: attituderelativismen, sluttede kapitlet.

I de tre følgende kapitler blev konkrete afpersonaliseringsstrategier analyseret. Strategierne blev lokaliseret på tre niveauer: teksten (appropriering, kap. 2), som tekststruktur (systemer og spilleregler, kap. 3) eller som værkstruktur (bogobjekt, kap. 4). I alle tre analysekapitler blev der anvendt samme tilgang: En definition af den anvendte afpersonaliseringsstrategi blev efterfulgt af en kontekstualisering ift. samtidige udenlandske eksperimenter og teori, hvorpå fulgte den danske tresseravantgardes egen praksis og teori. Analysekapitlerne afsluttedes med flere værkanalyser, hvor den pågældende afpersonaliseringsstrategi nok var ledetråden, men ikke udgjorde en udtømmende analysestrategi.

Generelt set udgjorde værkerne et forsøg på en afmytologisering og/eller reduktion af forfatterfiguren og værkkategorien. Men der viste sig en betydelig spændvidde mellem analyseobjekterne: fra det nonverbale blå bogobjekt *Blå, tid* (1968) over rodebunken af arkivalier i *Diletariatets Proktatur* (1969) til den frenetiske skriftstrøm, der var organiseret i en stram struktur i *"Den mand der kalder sig Alvard"* (1970). Al variation til trods, så blev disse værker erklæret for obsolete som følge af den politisering af det æstetiske felt, der skete omkring 1968 (kap. 5), idet den hidtidige kritik af forfatterfunktionen og værkkategorien immervæk var holdt inden for rammerne af kunsten og ikke repræsenterede en eksplicit kritik af samfundsmæssige forhold. Et vendepunkt, der resulterede i, at der skete en forskydning fra det afpersonaliserede til en aktivistisk, personlig og post-gutenbergsk æstetik, der i afhandlingen blev lokaliseret i analyser af hhv. offset-teknologien og tidsskrifterne *MAK* og *ta' BOX*.

Afhandlingens forskningsbidrag

1960erne var "ikke længere end andre årtier. Men der nåede at ske meget på få år" som Jørgen Holmgaard har beskrevet 1960ernes politiske, økonomiske, teknologiske og kunstneriske opbrudstid (Holmgaard 1986: 108). Disse "få år" rummer også en række interessante eksperimenter inden for kunst og litteratur, der det seneste årti har været genstand for betydelig forskningsmæssig interesse, både forskning inden for en mere afgrænset dansk litteraturhistorieskrivning og en bredere, tværæstetisk og transnationalt anlagt avantgardeforskning.

Via afhandlingens dobbelte perspektiv (dansk tresseravantgarde i en international kontekst) og qua afhandlingens kontekstualisering af et dansk materiale i forhold til en tværæstetisk og transnational kontekst, udgør denne afhandling et bidrag til forskningen i dansk litteratur og litteraturhistorie. Omvendt ydes et bidrag til avantgardeforskningen gennem afhandlingens fokus på lokale og specifikke konfigurationer af denne tværæstetiske og transnationale kontekst.

Et bidrag er navngivningen, typologiseringen og analysen af en 'afpersonaliserings poetik', der udgør det teoretiske grundlag for den danske tresseravantgardes eksperimenter. En poetik, der er tværæstetisk funderet og tæt knyttet til de parallelle tendenser, der kan observeres internationalt set inden for kunst, litteratur og filosofi i 1960erne.

Afhandlingens øvrige bidrag ligger i forlængelse af dette første bidrag, idet de udgør en nødvendig specificering i form af analyser i dybden af hvordan en række 'danske' fænomener som f.eks. attituderelativismen, tidsskrifter som *ta' BOX* og eksperimenter med bogmediet bør forstås ift. denne overordnede transnationale og tværæstetiske kontekst – frem for at underlægges en national litteraturhistorieskrivnings narrative logik, hvor dele af disse eksperimenter let fremstår obskure. Her skal kort nævnes eksempler på nye perspektiver som en sådan udvidet kontekst giver.

Det første eksempel var attituderelativismen, der, som det blev demonstreret i afhandlingen (kap. 1), hidtil har været knyttet til en dansk litterær kontekst og i langt overvejende grad reduceret til Hans-Jørgen Nielsens forfatterskab. Heroverfor blev det i afhandlingen påvist, hvordan attituderelativismen både helt overordnet skal ses i lyset af afpersonaliseringstendenserne i 1960erne, men også helt konkret gennem Nielsens markerede

og især umarkerede lån fra fortrinsvist en svensk kontekst. Konsekvensen er, at Nielsens receptionshistorisk indflydelsesrige term mister en del af sin originalitet, men hvad indadtil tabs, skal udadtil vindes: Samtidig kvalificeres attituderelativismen rent faktisk, idet den dermed kan siges at være en lokal version af en problematik, der bør forstås inden for denne større kontekst.

Det andet eksempel er bogobjekterne (kapitel 4). Som det blev demonstreret i afhandlingen, så giver dette felt en udvidet kontekst og nye perspektiver for en række danske 'litterære' værker, der falder et sted mellem kunsten og litteraturen. Frem for som hidtil at udgøre litteraturhistoriske kuriosa, så bør disse værker analyseres i forhold til teoridannelsen omkring bogobjekter (artists' books). På et generelt plan betyder dette en rekontekstualisering af en række 'litterære' værker, der ikke længere udgør isolerede artefakter omgivet af almindelig litteratur, men i stedet bør ses som del af en større, international tradition, hvilket får betydning for analysen af værkerne (jfr. den udvidede kontekst i analysen af de tomme bøger i kap. 4).

Det tredje og sidste eksempel er betydningen af *tidsskriftet* i forhold til litteraturhistorien, idet tidsskriftet er en af avantgardernes væsentligste udtryksformer. Et tidsskrift som *ta' BOX* er godt nok hidtil (på lige fod med f.eks. den konkrete poesi) blevet til litteraturhistorie, dvs. at tidsskriftet nævnes i visse af de litteraturhistoriske fremstillinger, men at disse fænomener samtidig falder lidt uden den kontekst og den narrativ, der er rammen. Den transnationale og tværæstetisk anlagte vinkel giver derimod udvidede perspektiver for et tidsskrift som *ta' BOX*: For det første som en tydelig markør af et brud internt i tresseravantgarden mellem forfatterne og billedkunstnerne, dvs. som en begyndende opløsning af tresseravantgardens tværæstetiske miljø. For det andet som et brud med de afpersonaliserede kunstformer (omend som en videreførelse og delvis radikaliserende af afmytologiseringen af kunstneren og værkkategorien). Det tredje perspektiv er den internationale kontekst, hvor *ta' BOX* viser sig at være samtidig og på højde med tilsvarende *assembling*-tidsskrifter, der begynder at dukke op i slutningen af 1960'erne.

Forskningsperspektiver

I forlængelse af bidragene i denne afhandling, skal her skitseres fire forskningsperspektiver.

Nyere avantgardeforsknings accentuering af dels avantgardernes konstitutivt transnationale karakter, dels disse avantgards netværksorganisering, bør resultere i en egentlig nordisk avantgardehistorieskrivning, hvor de tværnordiske forbindelser inden for avantgarderne forsøges kortlagt.⁷⁶⁴ Forbindelseslinjerne mellem de nordiske lande er sjældent helt tydelige, jfr. diskussionen af dette i kap. 1, men potentielt kan denne kortlægning skabe en udvidet og givtig kontekst for en række værker, der i varierende grad har været hjemløse i en national kunst- og litteraturhistorie. Men forudsætningen for dette arbejde er en forudgående undersøgelse af de enkelte landes avantgarder (jfr. heterogeniteten og deraf nødvendigheden for specifikke undersøgelser), hvilket denne afhandling udgør et bidrag til.

Et andet forskningsperspektiv, der er tæt knyttet til avantgardernes historie, er tidsskrifterne, idet tidsskrifterne udgør helt centrale knudepunkter i avantgardernes netværk, dvs. platforme for manifester og kunstnerisk praksis, men også platforme, der styrker avantgarderne indadtil og synliggør dem udadtil. Enkelte tentative norske og svenske studier foreligger (jfr. kapitel 1), men et stort uopdyrket felt ligger endnu urørt hen. Resultaterne fra analyserne af avantgardetidsskrifterne *ta'*, *ta' BOX* og *MAK* kunne således tænkes at indgå i en bredere anlagt undersøgelse af avantgardetidsskrifter.⁷⁶⁵

Et tredje forskningsperspektiv knytter sig til bogobjekterne. I afhandlingen diskuteres tidlige forsøg med bogobjekter i 1910'erne og 1920'erne samt det veritable og mangfoldige boom, der kan iagttages i 1960'erne inden for avantgardebevægelserne. Et arbejde, der forestår, er et egentligt studie af bogobjektet som fænomen i dansk litteratur- og kunsthistorie. I nyere studier (Rimmaudo 2003, Bright 2004, Maffei 2006) er det anlagte perspektiv, måske som følge af en vis nærsynethed i den amerikanske sekundærlitteratur om emnet, at et enkelt lands bogobjekter forsøges kortlagt bl.a. via de specifikke ligheder og forskelle i forhold til den internationale udvikling. Et studie, der kunne sammentænkes med aktuell avantgardeforskning samt den tætte sammenhæng mellem bogobjekter (*artists' books*) og *small press publishing*, en

⁷⁶⁴ Et igangværende arbejde i denne retning er den planlagte serie om *Cultural History of The Nordic Avant-Gardes* hos *The Nordic Network of Avant-Garde Studies*. Det første bind i serien, hvis hovedredaktører er Tania Ørum og Marianne Ping Huang, er planlagt til udgivelse ved udgangen af 2009.

⁷⁶⁵ Et nyere bidrag til denne forskning udgør Jelsbak (2006).

forbindelse som kan iagttages hos den danske tresseravantgarde og som også kan iagttages i dag.⁷⁶⁶ Endvidere kunne en sådan undersøgelse af bogobjekterne tænkes inden for rammerne af den aktuelle boghistoriske forskning, hvor bogobjekterne hidtil har været nærmest upåagtede.

Et fjerde og sidste forskningsperspektiv gælder dele af den aktuelle danske skønlitteratur, herunder værker, der er blevet udgivet under afhandlingens udarbejdelse. Da afhandlingen har været tænkt som et udpræget litteraturhistorisk projekt, er disse nyere værker med vilje ikke blevet inkluderet i hovedkapitlerne (en enkelt undtagelse gøres dog i kapitel 3 ift. datamaskinepoesi), men det drejer sig her om eksperimenter med anonymisering, computerpoesi, computergenererede værker, bogobjekter udformet som bokse, manuelt-generative tekstmaskiner, konkret poesi, systemisk digtning, remixdigtning og readymadepoesi.⁷⁶⁷ Der er ikke tale om de samme radikalt afpersonaliserende strategier som i 1960'erne, men der er dog tale om værker, hvor afmytologiseringen af forfatterfunktionen og værkkategorien, anvendelsen af approprieringsteknikker og ikke-litterære systemer, privilegeringen af læseren som medskaber af teksten m.m. i varierende grad spiller en væsentlig rolle. Den litteratur- og kunsthistoriske kontekst samt den overordnede teoretiske ramme, der anvendes i nærværende afhandling, vil derfor fortsat være relevante for en læsning af disse og tilsvarende værker fra nutiden.⁷⁶⁸

*

⁷⁶⁶ F.eks. hos forlaget Space Poetry, der siden 1980'erne har udgivet deres eksperimentelle tidsskrift *Pist Protta* (se *Bogvennen* fra 2005) og en række bogobjekter.

⁷⁶⁷ Se hhv. Mikkel Thykiers *Allie Mae* (2008), Tomas Thøfners *Altings A* (2004), Martin Larsens *Monogrammer* (2008) og *Svanesøsonetterne* (2004), Peter Adolphsens *En million historier* (2007), Niels Lyngsøs *Morfeus* (2004), Morten Søkilides *Pan* (2007), Rasmus Nikolajsens *Alting ender med et bryllup* (2008) og Christian Yde Frosthølm's *Ofte stillede spørgsmål* (2008).

⁷⁶⁸ For et par tentative forsøg i den retning, se Thomas Hvid Kromann: "De valsende mathildæer. To eksempler på visuel poesi og computerpoesi i 00'erne" i *Den ny poesi*, december 2004, Oslo, www.nypoesi.net/old/essays/thomas-kromann.html), "Ingens boogie-woogie? Fra 1960'ernes datamaskinepoesi til nutidens computerpoesi" i: *Passepartout* nr. 27, 2007, samt "Litteraturens dobbelte statsborgerskab. En refleksion over fænomenet "kunstnerbog" i anledning af udgivelsen af Martin Larsens *Monogrammer*" i *Kritiker* nr. 10, 2008, Stockholm.

Resumé

Thomas Hvid Kromann, *Appropriering, system, bogobjekt. Litterære afpersonaliseringsstrategier hos den danske tresseravantgarde 1964-1970*, Ph.D.-afhandling, Roskilde Universitet, 2009.

I afhandlingen analyseres den danske tresseravantgardes litterære eksperimenter med afpersonalisering i perioden 1964-1970 samt den poetik, der ligger til grund for disse. Tesen er, at den danske tresseravantgardes eksperimenter, men også det netværk (tidsskrifter, grupperinger m.m.) som disse eksperimenter udspringer fra, bør anskues i en transnational og tværæstetisk kontekst modsat den hidtidige nationale og litteraturhistoriske tilgang. I afhandlingen trækkes på nyere avantgardeforsknings påpegning af centrale karakteristika ved avantgarderne, nemlig deres heterogene karakter; deres organisering i ahierarkiske netværk; og deres transnationale karakter. Disse karakteristika er centrale for forståelsen af den danske tresseravantgarde og bestemmende for afhandlingens metodisk-teoretiske indfaldsvinkel: At tresseravantgarden på den ene side bør analyseres i et internationalt kunst- og litteraturhistorisk perspektiv, men at de helt specifikke konfigurationer ligeledes er centrale for forståelsen af tresseravantgardens netværk og værker.

I indledningen klarlægges afhandlingens teoretiske grundlag gennem en positionering ift. nyere international avantgardeforskning og ift. aktuel dansk litteraturhistorisk skrivning.

I kapitel 1, *Den danske tresseravantgarde og afpersonaliseringens poetik*, bliver afpersonaliseringen i 1960'erne inden for kunsten, litteraturen og filosofien analyseret i både et internationalt og dansk perspektiv. Den danske tresseravantgarde bliver analyseret på baggrund af dets konfigurationer og en afpersonaliseringens poetik bliver konstrueret og typologiseret ud fra et heterogent og spredt tekstmateriale. En poetik, der er kendetegnet af en vidtdreven afmytologisering og afpersonalisering af kunstnerrollen og værket.

I kapitel 2, *Appropriering*, analyseres approprieringsteknikker som teori og praksis i 1960'erne. Via approprieringen, hvor et heterogent sprogmateriale stjæles fra fremmede kilder, formulerer tresseravantgarden en kritik af forestillingen om den originale forfatter og værket som et autentisk og 'dybt' udtryk for samme.

I kapitel 3, *Systemer og spilleregler*, analyseres anvendelsen af systemer og spilleregler inden for kunsten i 1960'erne. Den afgrænsede litterære anvendelse af systemer, der har været normen i dansk litteraturhistorisk skrivning, kritiseres, og der plæderes i stedet for at disse

eksperimenter bliver placeret i dén tværæstetiske og transnationale kontekst, der oprindeligt var baggrunden for eksperimenterne i 1960erne.

I kapitel 4, *Bogobjekter*, diskuteres "bogobjektet" (artist's book) som term og som fænomen i en medie-, kunst- og litteraturhistorisk kontekst. En delmængde af bogobjekter i 1960erne udgør, hævdes det i afhandlingen, "tomme bøger", der er eksempler på radikale afpersonaliseringsstrategier. Disse tomme bøger bør, hævdes det, både betragtes som en del af en bogobjekt-tradition, men også i dialog med parallelle eksperimenter inden for de øvrige kunstarter, hvilket former en interessant og nødvendig kontekst for forståelsen af disse værker.

I analyserne af værker af Bjørn Nørgaard, Hans-Jørgen Nielsen, Henning Christiansen, Vagn Steen og Per Kirkeby (i kap. 2, 3 og 4) analyseres eksempler på appropriering, systemer og bogobjekter. Afpersonalisering er som strategi ikke en homogen metode, men derimod en heterogen og individuel praksis, der spænder fra minimalistiske værker med en markant sproglig reduktion til værker, hvor afpersonaliseringen praktiseres gennem en vidtdreven sproglig inklusion af et heterogent materiale.

I kapitel 5, *Tresseravantgardens omkalfatring og opløsning omkring 1970*, bliver transformationen af eksperimenterne med afpersonalisering knyttet til den politisering af litteraturen og billedkunsten, der sker omkring 1968. Afpersonaliseringen erstattes herefter af en række forskellige tilgange, herunder politiske, ekspressive og aktivistiske. Dette analyseres via tresseravantgardens anvendelse af offset-teknikken samt i tidsskrifterne *MAK* og *ta' BOX* (1969-1970).

Summary

Thomas Hvid Kromann, *Appropriation, Systems, Book-objects. Literary depersonalising strategies in the Danish 1960es avant-garde*. Ph.D-dissertation, University of Roskilde, 2009.

In the present study I discuss various literary experiments undertaken in the Danish avant-garde from 1964 to 1970 with respect to depersonalisation and the poetics that evolved through such like experiments. In my thesis I contend not only that the experiments conducted by the Danish avant-garde movement in the 1960es may be viewed in a transnational and interdisciplinary context but that this is also true of the various networks (magazines, groups etc.) associated with the experiments. Notably, such a guideline differs from the treatment to be found in traditional literary historiography of the period. Indeed, my study is specifically indebted to the central assumption in recent avant-garde research of the heterogeneous nature of the various avant-garde movements, of their non-hierarchical network structure and of their transnational character. Arguably, these features are central to the understanding of the Danish avant-garde of the 1960es, and they have determined both the method and the theoretical assumptions made in the present thesis. It goes without saying that the avant-garde of the sixties within literature and the arts should be viewed in an international perspective. However, to grasp the significance of the works and the networks of the sixties avant-garde it is also of paramount importance to be aware of the specific configurations and developments.

In my Introduction I initially clarify the theoretical assumptions underlying my thesis in general terms, defining a position relative to recent international avant-garde research as well as to present-day Danish literary historiography.

In Chapter One, *The Danish avant-garde of the sixties and the poetics of depersonalisation*, the depersonalising experiments in the 1960es taking place within the arts, literature and philosophy are discussed in a Danish as well as in an international perspective. Thus, I depict the Danish sixties avant-garde with a view to elucidating its various configurations, and I attempt a definition and classification of the various elements of the poetics of depersonalisation on the basis of a heterogeneous and quite uneven material. This is a poetics characterised by wholesale debunking of the myths surrounding the role as artist and the assumption of their products as works of art.

In Chapter Two, *Appropriation*, I discuss various appropriating techniques as theory and practise in the 1960es. Appropriation is viewed as an act that consists in lifting heterogeneous linguistic material from foreign sources. Promoting depersonalisation as method, the sixties avant-garde launch a critique of the notion of the authentic writer and the related idea of the work of art as original and “deep” in nature.

In Chapter Three, *Systems and Rules*, I go on to discuss the employment of systems and rules in art in the 1960es. Then follows a critique of the limited literary usage made of systems outlined in Danish literary historiography. To compensate for this lack, I make a plea for placing the experiments in the interdisciplinary aesthetic and transnational context that provided the first background for the experiments in the sixties.

In Chapter Four, *Book-objects*, I discuss the “book- object” (i.e. the artist’s book) as a technical term and as a phenomenon operating in the context of modern media, arts and literature. I argue that a subset of book-objects in the sixties is made up of “empty books” as examples of radical depersonalising strategies. I further argue not only that such empty books ought to be considered as naturalised members of the book-object tradition but that they should also be viewed as agents in a dialogue with comparable experiments carried on within the other art forms, since their inclusion produces an interesting and necessary context for the proper understanding of this type of art works.

In a discussion of works by Bjørn Nørgaard, Hans-Jørgen Nielsen, Henning Christiansen, Vagn Steen and Per Kirkeby (in chapters 2, 3 and 4), I go on to analyse examples of appropriations, systems and book-objects. As a strategy, depersonalisation is not a uniform method but rather a composite and individual approach spanning everything from minimalist works marked by linguistic reduction to works where depersonalisation is practised through expansive linguistic inclusions of heterogeneous material.

In Chapter 5, *The Reconstruction and Dissolution round about 1970 of the Sixties’ Avant-garde*, the transformation of the various depersonalising experiments is linked to the widespread political reinterpretation of literature and the arts that took place from 1968 onwards. From then on, the depersonalising movement is replaced by a number of different approaches – political, expressive and activist attempts. This development is outlined in terms of the use made of offset-techniques by the avant-garde of the sixties and in a further discussion of the magazines *MAK* and *ta’ BOX* (1969-1970).

LITTERATUR

SKØNLITTERATUR

- Almqvist, Karl Johan (1933a): *Den store Sandhed*. København: Frederiksberg Litteratur- og Kunstforening.
- Almqvist, Karl Johan (1933b): *Tomhed*. København: Frederiksberg Litteratur- og Kunstforening.
- Almqvist, Karl Johan (1934): *Visdom. Selvbibliografi*. København: Frederiksberg Litteratur- og Kunstforening.
- Almqvist, Karl Johan (1945): *et ord – i al evighed*. København: Frederiksberg Litteratur- og Kunstforening.
- Almqvist, Karl Johan (1951): *Demokrati*. København: Frederiksberg Litteratur- og Kunstforening.
- Andersen, Eric (1969): unavngivet uddrag fra *opus 1966 i: Hvedekorn* nr. 4, 1969 (26 upaginerede sider).
- Baudot, Jean A. (1964): *La Machine à écrire*, Montréal: Les éditions du jour.
- Bense, Max (1962): *Modelle*. Stuttgart: Edition Rot.
- Brøgger, Stig (1968): *To Lady Victoria Welby*, Stockholm: Kerberos.
- Brøgger, Stig (1969a): *21. marts 1969*, København: Jysk Kunstgalerie.
- Brøgger, Stig (1969b): *Veruschka thinks*, København: ukendt forlag.
- Brøgger, Stig & Mogens Møller (1969): *Midway*. København: Foreningen Ung Dansk Kunst.
- Christensen, Inger (1967): *Azorno*, København: Gyldendal.
- Christiansen, Henning (1965): *En rose til frk. Stein*, København: Panel 13.
- Christiansen, Henning & Hans-Jørgen Nielsen (1965): *informations*, København: Panel 13.
- Dalsgaard, Sven (1950): *det blå rum*.
- Debord, Guy E. & Asger Jorn (1986): *Fin de Copenhagen. Conseiller technique pour le détournement G. E. Debord* [1957]. Paris: Éditions Allia.
- Debord, Guy E. & Asger Jorn (2004): *Mémoires* [1959], Paris: Editions Allia.
- Ekbom, Torsten (1965): *Signalspelet. En prosamaskine*, Stockholm: Bonniers.
- Ekbom, Torsten (1966): *Spelmatriser för Operation Albatross*, Stockholm: Bonniers.
- Enzensberger, Hans Magnus (1970): *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Erichsen, Peter J. (1967): *Flugten til Ægypten*, København: Gyldendal.
- Hodell, Åke (1965): *Bruksanvisning för symaskinen Singer Victoria*, Stockholm: Kerberos.
- Hultberg, Peer (1968): *Desmond!*, Fredensborg: Arena.
- Højholt, Per (1963): *Provinser*, København: Schønberg.
- Højholt, Per (1969): *6512*, København: Schønberg.
- Højholt, Per (1971): *Punkter*, København: Schønberg.
- Højholt, Per (1974): *Volumen*, København: Schønberg.
- Højholt, Per (1983): *Nuet druknet i latter. Praksis, 5*. København: Schønberg.
- Kirkeby, Per (1965a): *Blå, 5*, København: Panel 13.
- Kirkeby, Per (1965b): *Per Kirkeby litt.*, Nykøbing Mors: Morsø kunstforening.
- Kirkeby, Per (1966): *Copyright*, København: Borgen.
- Kirkeby, Per (1967): *2,15*, København: Borgen.
- Kirkeby, Per (1968a): *Blå, tid*, København: Borgen.
- Kirkeby, Per (1968b): *I ørkenen møder Maigret entropien*, København: Borgen.
- Kirkeby, Per (1969a): *Blå, ornament*, København: Borgen.
- Kirkeby, Per (1969b): *Ornamentet er noget som er frataget tiden det er ren udstrækning fastlagt og stabilt*, København: Borgen.
- Kirkeby, Per (1969c): *Landskaberne. Roman 1*, København: Jysk Kunstgalerie.
- Kirkeby, Per (1970): *Personerne. Roman 2*, København: Jysk Kunstgalerie.
- Kirkeby, Per (1971): *Handlingen. Roman 3*, København: Jysk Kunstgalerie.
- Kirkeby, Per (1972): *Vejret*, privattryk.
- Kirkeby, Per (1974): *Grønt, ornament*, privattryk.
- Madsen, Johannes L. (2003): *JLM Samlede*, København: Arena.
- Madsen, Svend Åge (1967): *Tilføjelser*, København: Gyldendal.
- Madsen, Sven Åge (1968): *Liget og lysten*, København: Gyldendal.
- Madsen, Svend Åge (1969): *Tredje gang så ta'r vi ham*, København: Gyldendal.
- Nash, Jørgen (1960): *Stavrim, sonetter*. København: Permild og Rosengren.

- Nash, Jørgen (1965): *Det naturlige smil*. Digte & decollager 1960-64, København: Gyldendal.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1963): *Haiku*, København: Borgen.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1965): *at det at*, København: Borgen.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1966): *konstateringer*, København: Borgen.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1967a): *'output'*, København: Borgen.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1967b): *vedr. visse foreteelser/en hvidbog*. København: Borgen.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1968): *fra luften i munden*, København: Borgen.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1969): *Diletariatets Proktatur*, København: Borgen.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1970): *"Den mand der kalder sig Alvard"*, København: Borgen.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1972): *Verdens/billeder. Udvalgte stykker*, København: Borgen.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1973): *Haiku*, [andenudgave, m. ændret efterskrift], København: Borgen.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1979): *Fodboldenglen*, København: Tiderne Skifter.
- Nielsen, Hans-Jørgen (2000): *Nielsen sort på hvidt. Samlede digte*, København: Tiderne Skifter.
- Nørgaard, Bjørn (1969): *Bring me water*, København: eget forlag.
- Nørgaard, Bjørn (1971): *Sommeren der gik*, København: Rhodos.
- Reich, Ebbe Kløvedal (1969): *Hvem var Malatesta?* København: Gyldendal.
- Reich, Ebbe Kløvedal (1970): *Eventyret om Alexander 666*, København: Gyldendal.
- Rifbjerg, Klaus (1964): *Boi-i-ing '64*, København: Gyldendal.
- Spoerri, Daniel (1966): *An Anecdoted Topography of Chance*, [Topographie Anecdotee du Hasard, 1962], New York: Something Else Press.
- Steen, Vagn (1964): *Digte?*, København: Gyldendal.
- Steen, Vagn (1965a): *Riv selv*, København: Borgen.
- Steen, Vagn (1965b): *Skriv selv*, København: Borgen.
- Steen, Vagn (1969): *Et godt bogøje/The Hole Book*, København: Attika.
- Steen, Vagn (1971): *Digte?/Forlang brochure*, København: Gyldendal.
- Steen, Vagn (1972): *—digte*, København: Borgen.
- Thygesen, Erik (1964): *Karnevalskongen*, Fredensborg: Arena.
- Thygesen, Erik (1969): *Prosa*, København: Rhodos/Tryk.
- Thøfner, Tomas (2004): *Altings A*, Valby: Borgen.
- Warhol, Andy (1968): *a: a novel*, New York: Grove Press.
- Winther, Richard (1949): *Den nøgenfrøede* [udgivet under pseudonymet Gro Vive].

LITTERÆRE ANTOLOGIER

- Bailey, Richard W. (red.) (1973): *Computer poems*, Michigan: Potagannissing Press.
- Brostrøm, Torben (red.) (1962): *Den ny poesi*, København: Gyldendal.
- Christensen, Søren & Claus Egerod (red.) (1965): *En sæson i helvede*, København: Chr. Erichsens forlag.
- Hejlskov Larsen, Steffen (red.) (1971): *Tekster 1965-70. Systemdigtning i Danmark*. København: Gyldendal.
- Hejlskov Larsen, Steffen & Per Højholt (red.) (1971): *OG*, København: Schønberg.
- Holk, Iben (red.) (1975): *Artister. Dansk poesi 1970-75*, København: Borgen.
- Krause, Manfred & Götz F. Schaudt (1969) *Computer-Lyrik* [1967], Düsseldorf: Droste Verlag.
- Lundbye, Vagn (red.) (1969): *Texter fra slutningen af 60erne*, København: Borgen.
- Nielsen, Hans-Jørgen (red.) (1968): *Eksempler*, København: Borgen.
- Noer, Henrik (red.) (1973): *En samling: ny litteratur*, Attika.
- Thygesen, Erik (red.) (1970): *Prosa. En antologi*, København: Rhodos.

SEKUNDÆRLITTERATUR

- Agrell, Beata (1993): *Romanen som forskningsresa. Forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg: Daidalos.
- Alberro, Alex (2001): "Inside the White Box – Brian O'Dohertys *Aspen 5+6*" i: *Art Forum*, September 2001, XL, nr. 1, pp. 170-174.
- Alexander, Charles (red.) (1995): *Talking the Boundless Book. Art, Language & The Book Arts*, Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts.
- Alloway, Lawrence (1995): "Systemic Painting" i: *Minimal Art. A Critical Anthology* (red. Gregory Battcock) [1968], Berkeley: University of California Press, pp. 37-60.

- Andersen, Michael Bruun et al. (red.) (1985). *Dansk litteraturhistorie*, bind 8 (Velfærdsstat og kulturkritik 1945-80), København: Gyldendal.
- Altschuler, Bruce (1994): "DADA ist politisch. The First International Dada Fair, Berlin, June 30- August 25, 1920" i: *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, pp. 88-115.
- Andersen, Eric (2009): "Opus 1966" i: antologi om "early computer art based on mainframes and using experimental processes" (red. Hannah Higgins & Douglas Kahn), in press.
- Andersen, Morten Bendix og Niklas Olsen (2004): "Arven fra 1968" i: *1968. Dengang og nu* (red. Morten Bendix Andersen og Niklas Olsen), København: Museum Tusculanum, pp. 9-30.
- Andersen, Troels (1969): "Efter en fest. Festival 200" i: *Arkitektur og billedkunst*, nr. 1, 1969, pp. 44-51.
- Andersen, Troels (1972): *Set er sket. Artikler 1961-70*, København: Borgen.
- Anderson, Elliott & Kinzie, Mary (1978): *The little magazine in America: A modern documentary history*, Yonkers: Pushcart.
- Arild, Lars (red.) (1972): "Billeder fra en verden i bevægelse. Hans-Jørgen Nielsen på klippebordet" i: *Kritik*, nr. 21 1972, pp. 5-24.
- Asholt, Wolfgang & Walter Fähnders (red.) (1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart: J. B. Metzler.
- Asholt, Wolfgang & Walter Fähnders (red.) (1997): *Die ganze Welt ist eine Manifestation: Die Europäische Avantgarde und ihre Manifeste*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Atelier Populaire présenté par lui-même. 87 affiches de mai-juin 1968* (1968), Paris: Usines Universités Union.
- Baader, Johannes (1977): *Oberdada. Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten* (red. Hanne Bergius, Norbert Miller und Karl Riha, Lahn-Gießen: Anabas-Verlag.
- Baader, Johannes (1991): *Das Oberdada*, Siegen: Wolke Verlag.
- Baas, Jacquelynn (2005): *Smile of the Buddha: Eastern philosophy and western art from Monet to today*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Banash, David: "From Advertising to the Avant-Garde: Rethinking the Invention of Collage" i: *Postmodern Culture* vol. 14, nr. 2 (January 2004), Western Illinois University, pp. 1-37.
- Barfoed, Niels (1967): "Demokratisk og realistisk?" i: *Vindrosen* nr. 7, 1967, København, pp. 4-6.
- Barthes, Roland (1981): "Fra værk til tekst" i: *Kultur & Klasse* nr. 4, 1981, pp. 36-43.
- Barthes, Roland (1994): *Œuvres complètes*, bind 2, Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1999): *I tegnenes vold*, København: Politisk revy.
- Barthes, Roland (2004): "Forfatterens død" i: Roland Barthes: *Forfatterens død og andre essays*, København: Gyldendal, pp. 174-183.
- Bech, Marianne (1985): *Fluxus. Den Uforudsigelige Legende/The Unpredictable Legend* i: *North* nr. 15, 1985, Roskilde: North.
- Bendix Andersen, Morten & Niklas Olsen (red.) (2004): *1968. Dengang og nu*. København: Museum Tusculanum.
- Benjamin, Walther (1994): "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder" i: *Kultur & Klasse* årgang 22, nr. 1, 1994, Aalborg: Medusa, pp. 15-42.
- Bennett, Andrew (2005): *The Author*. London & New York: Routledge.
- Bense, Max (1965): *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik*, Baden-Baden: Agis Verlag.
- Bense, Max (1966): "Projekter til en generativ æstetik" i: *Dansk musiktidsskrift* nr. 6, 1966, pp. 179-182.
- Bense, Max (1969): *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik: Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*, Reinbek: Rowolth.
- Benveniste, Émile (1966): "La nature des pronoms" [1956] i: *Problèmes de linguistique générale I*, Paris: Gallimard, pp. 251-257.
- Berg, Hubert van den (1998): "Das Manifest – eine Gattung? Zur historiographischen Problematik einer deskriptiven Hilfskonstruktion" i: *Avant-Garde Critical Studies* nr. 11 (Manifeste: Intentionalität), Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 193-225.
- Berg, Hubert van den (2000): "Übernationalität" der Avantgarde – (Inter)nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung" i: *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. (red. Wolfgang Asholt og Walther Fähnders), *Avant-Garde Critical Studies* nr. 14, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 255-288.
- Berg, Hubert van den (2005): "Kortlægning af gamle spor af det nye. Bidrag til en historisk topografi over det 20.

- århundredes europæiske avantgarde(r)" i: *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik* (red. Tania Ørum, Marianne Ping Huang og Charlotte Engberg), Hellerup: Spring, pp. 19-43.
- Berg, Hubert van den & Ralf Grüttemeier (1998): „Interpretation, Funktionalität und Strategien. Versuch einer intentionale Bestimmung des Manifests" i: *Avant-Garde Critical Studies* nr. 11 (Manifeste: Intentionalität), Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 7-38.
- Berge, Claude (1973): "Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire" i: *La littérature potentielle (Créations Re-créations Re créations)*, Paris: Gallimard pp. 47-61.
- Bergius, Hanne (1989): *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen-Lahn: Anabas.
- Bergius, Hanne (2000): *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Bernstein, Charles (2007): "Midlertidige institutioner: Små forlag og poetisk fornyelse" i: *OEI* 33-34-35, Stockholm, pp. 442-447.
- Berreby, Gérard (red.) (1985): *Documents relatifs a la fondation de l'internationale situationniste*, Paris: Editions Allia.
- Berreby, Gérard (red.) (2004): *Textes et documents situationnistes 1957-1960*, Paris: Editions Allia.
- Berthelsen, Thorvald & Claus Clausen (red.) (1972): *Pariserkommunen 1871*, København: Rhodos.
- Beyme, Klaus von (2005): *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München: Verlag C. H. Beck.
- Beyme, Klaus von (2007): „Avantgarde im Plural. Hundert Jahre bildende Kunst der Moderne" i: *Zeitschrift für Sozialforschung* nr. 1, 2007, Institut für Sozialforschung, Johann Wolfgang Goethe-Universität, pp. 37-58.
- Biriotti, Maurice & Nicola Miller (red.) (1993): *What is an author?*, Manchester: Manchester University Press.
- Björck, Amelie (1996): "Swedish Concrete Poetry in Focus" i: *Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960s* (red. K. David Jackson, Eric Vos & Johanna Drucker), *Avant-Garde Critical Studies*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 317-334.
- Bjørnkjær, Kristen, Mogens Gissel & William Louis Sørensen (red.) (1969): *Århus rapport 1961-1969*, Århus: Århus Kunstforening af 1847.
- Bjørnkjær, Kristen (2005): "Today's ta' is Tomorrow's treasure" i: *Passage* nr. 53, 2005, pp. 9-13.
- Bjørnvig, Thorkild (1973): "Poetry fiction" i: *Virkeligheden er til. Litterære essays*, København: Gyldendal, pp. 269-279.
- Blanchot, Maurice (1994): *Orfeus' blik og andre essays*, København: Gyldendal.
- Bloch, Susi R. (1985): "The Book Stripped Bare" i: *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook* (red. Joan Lyons), New York: Peregrine Smith Books/Visual Studies Workshop Press, pp. 133-148.
- Blumer, Herbert (1969): *Symbolic Interactionism*, London: Prentice Hall.
- Bochner, Mel (2000): "The Serial Attitude" i: *Minimalism: Themes and Movements* (red. James Meyer), London: Phaidon, pp. 227-229.
- Bock, Christian & Teddy Hultberg (1994): *Fylkingen: ny musik & intermediakonst: rikt illustrerad historieskrivning och diskussion för radikal och experimentell konst, 1933-1993*, Stockholm: Fylkingen Förlag.
- Bogh, Mikkel (1996): *Geometri og bevægelse. Ny dansk kunsthistorie, bind 9*, København: Forlaget Palle Fogtdal.
- Boime, Albert (1968/1969): "Roy Lichtenstein and the Comic Strip" i: *Art Journal*, Vol. 28, No. 2. (Winter, 1968-1969), pp. 156-157.
- Bolt, Mikkel (2004): *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik*. København: Politisk revy.
- Bolt, Mikkel (2007): "Kybernetik, kapitalisme og tomater. Note om situationisterne som tekniktænkere" i: *Passepartout* nr. 27, 2007, pp. 100-115.
- Bonde Jensen, Jørgen (1968): "Funktionær for det bestående" i: *Vindrosen* nr. 7, 1968, pp. 71-76.
- Borum, Poul (1969): "Brev frå Danmark (intalat på band)" i: *Bonniers litterära magasin* nr. 8, oktober 1969, pp. 587-589.
- Borum, Poul (1982): "Tekster og revolutioner" i: *Danske digtere i det 20. århundrede* (red. Torben Brostrøm og Mette Winge), København: Gad, pp. 397-412.
- Borup, Anne (1999): "En playmaker i aktion. Sider af Hans-Jørgen Nielsens forfatterskab" i: *Historier om nyere nordisk kunst og litteratur*, Gad: København, pp. 108-137.
- Borup, Anne (2000): *Opbruddet fra modernismen. En litteraturhistorisk og tekstanalytisk undersøgelse af opbrudstendenser i dansk poesi fra 1965 til 1998*, upubliceret ph.d.-afhandling, Syddansk Universitet, Odense.
- Borup, Anne (2001a): "Per Kirkeby" i: *Danske digtere i det 20. århundrede*, København: Gads Forlag, pp. 456-462.

- Borup, Anne (2001b): "Systemer i polemik" i: *Apparatur. Tidsskrift for litteratur og kultur* nr. 2, 2001, Odense, pp. 6-11.
- Borup, Anne et al. (red.) (2005): *Modernismen til debat*. København: Syddansk Universitetsforlag & Gyldendal.
- Botta, Anna (1997): "Calvino and the Oulipo: An Italian Ghost in the Combinatory Machine?" i: *MLN (Modern Language Notes)* 112, No. 1, The Johns Hopkins University Press, pp. 81-89.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of cultural production*, Cambridge: Polity Press.
- Bourriaud, Nicolas (2006): *Postproduktion*, København: Det Kongelige Danske Kunstakademi.
- Brady, Barbara & Brian Tode (2000): "Pity Peggy Sue" i: *Reading Pop* (red. Richard Middleton), Oxford: Oxford University Press.
- Braffort, Paul (2003): "Prose et combinatoire" i: *Atlas de littérature potentielle*, Paris: Gallimard, pp. 306-318.
- Brall, Artur (1986): *Künstlerbücher. Artists' books. Books as Art: Ausstellungen, Dokumentation, Kataloge, Kritiken: eine Analyse*, Frankfurt am Main: Kretschmer & Grossmann.
- Breton-Gravereau, Simone & Danièle Thibault (red.) (1998): *L'aventure des écritures. Matières et formes*, Paris: Bibliothèque nationale de France.
- Briegleb, Klaus (red.) (2003): *Literatur in der antiautoritären Bewegung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bright, Betty (2005): *No longer Innocent. Book Art in America: 1960-80*, New York: Granary Books.
- Brincker, Jens (1966): "Kvalitativ musikanalyse" i: *Dansk musiktidsskrift* nr. 6, 1966, pp. 175-178.
- Brincker, Jens (1967): "Komponist og computer" i: *ta'* nr. 4, 1967, København: h. m. bergs forlag, pp. 17-19.
- Brostrøm (1967): "Problemet Nielsen og 'Nielsen'" i: *Vindrosen* nr. 5, 1967, pp. 8-9.
- Brostrøm, Torben (red.) (1974): *Opgøret med modernismen*. København: Fremad.
- Brostrøm, Torben & Mette Winge (red.) (1982): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bind 5, København: Gad.
- Brown, Norman O. (1969): "De Undertryktes Genopstandelse – et essay om metapolitik" i *MAK* nr. 3, 1969, pp. 1-4.
- Brunse, Niels (red.) (1976): *Parti, stat og fagforeninger*, København: Rhodos.
- Brunse, Niels & Hans-Jørgen Nielsen (red.) (1973): *Oprøret i Kronstadt*, København: Rhodos.
- Brunse, Niels & Hans-Jørgen Nielsen (red.) (1974): Sergej Tretjakov: *Ordet er blevet til handling. Skrifter om kunst og revolution 1923-34*, København: Rhodos.
- Brøgger, Stig (1967): "Kunst og datamaskiner" i: *ta'* nr. 4, København: h. m. bergs forlag, pp. 24-26.
- Brøgger, Stig (1970): "Nogle nyere tendenser" i: *A+B* nr. 1, 1970, pp. 43-46.
- Brøgger, Stig (1985): *Some works*. Sophienholm, Lyngby-Taarbæk Kommune.
- Brøgger, Stig (2001): "Dengang et nyt sprog blev til", *Information* d. 11. juli 2001.
- Brügger, Niels (2003): "Bogen som medie – nedslag i bogobjektets historiske transformationer" i: *Passage* nr. 48, 2003, pp. 77-95.
- Brøgger, Stig og Hans-Jørgen Nielsen m.fl. (1968): *Anonymiteter: kommunikationszoner*, Lund: Lunds Konsthall.
- Buch, Hans-Christoph (red.) (1975): *Literaturmagazin 4. Die Literatur nach dem Tod der Literatur. Bilanz der Politisierung*. Reinbek bei Hamburg.
- Buchloh, Benjamin (1999): "Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966 (1989)" i: *Andy Warhol. October files 2* (red. Annette Michelson), Cambridge og London: MIT Press, pp. 1-48.
- Buhl Andersen, Christine (2003a): "Med avantgardens logik" i: *Peter Louis-Jensen Retrospektiv* (red. Christine Buhl Andersen), Vestsjællands Kunstmuseum, pp. 11-31.
- Buhl Andersen, Christine (red.) (2003b): *Peter Louis-Jensen Retrospektiv*, Vestsjællands Kunstmuseum.
- Buhl Andersen, Christine (2005): "På nulpunktet: om Peter Louis-Jensen og ta'" i: *Passage* nr. 53, 2005, pp. 49-55.
- Bukdahl, Lars (2001a): "Hans-Jørgen Nielsen" i: *Danske digtere i det 20. århundrede*, bind II (red. Anne-Marie Mai), København: Gad, pp. 476-487.
- Bukdahl, Lars (2001b): "Jordklodens præsident sidder fast på den hvide hingst dada. Om Nielsens fire og en halv monstrøse og mærkelige værker" i: *Portræt af et forfatterskab. Hans-Jørgen Nielsen* (red. Tania Ørum), Hellerup: Spring, pp. 56-80.
- Bukdahl, Lars (2005): "Polly-pencils ud på march. Om de forkerte bøger og tekster, we want more" i: *Må ikke slettes. Forestillinger om teksten i det 21. århundrede* (red. Elisabeth Møller Jensen, Simon Pasternak & Erik Skyum-Nielsen), København: Gyldendal, pp. 35-55.
- Burke, Sean (1992): *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh: Edingburgh University press.
- Burroughs, William S. (1978): *The Third Mind*, New York: Viking Press.
- Burroughs, William S. (1988): *Elektronisk revolution*, København: Politisk revy.
- Bury, Stephen (1995): *Artists' Books. The Book as a Work of Art, 1963-1995*, Hants: Scholar Press.

- Buskirk, Martha (1996): "Thoroughly Modern Marcel" i: *The Duchamp Effect* (red. Martha Buskirk og Mignon Nixon), Cambridge & London: MIT Press, pp. 191-203.
- Bürger, Peter (1971): *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt am Main: Athenäum.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (2001): *Das Verschwinden des Subjekts. Fragmente einer Geschichte der Subjektivität* [1998], Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bäckström, Per (2005): "'Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt'. Det nordiska neoavantgardets estetik – exemplen Fahlström, Hodell & Højholt" i: *Nordlit. Arbeidstidsskrift for litteratur* nr. 17, 2005, Tromsø: Universitetet i Tromsø, pp. 203-235.
- Bäckström, Per (2007/2008): "'GRRRRR blop spfnumpf!'. Det nordiska 60-talsavantgardets gränsöverskridanden" i: *Gränser i Nordisk litteratur. Borders in Nordic Literature* 1. Proceedings of the XXVI conference of IASS, Helsingfors: IASS, 2007/2008, pp. 123-130.
- Bök, Christian: "Aleatorisk litteratur: Notater i retning en tilfældighetens poetikk" i: *Audiat. Katalog for ny poesi*, Bergen, 2005, pp. 397-413.
- Cadava, Eduardo, Peter Connor & Jean-Luc Nancy (red.) (1991): *Who comes after the subject?*, New York & London: Routledge.
- Cage, John (1960): *4' 33"*, Edition Peters, No. 6777, New York: Henmar Press.
- Cage, John (1967): *Diary: How to Improve the World (you will only make matters worse)*, New York: Something Else Press.
- Cage, John (2004): *Silence. Lectures and Writings* [1961], London: Marion Boyars.
- Caillois, Roger (1958): *Les jeux et les hommes: Le masque et le vertige*, Paris: Gallimard.
- Calinescu, Matei (1985): "The End of Man in Twentieth-Century Philosophy: Reflections on a Philosophical Metaphor." i: *Visions of Apocalypse: End or Rebirth?* (red. Saul Friedlander et. al.) New York: Holmes, pp. 171-195.
- Calinescu, Matei (1987): *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press.
- Calvino, Italo (1986): "Cybernetics and Ghosts" [1967] i: *The Uses of Literature*, San Diego – New York – London: Harcourt Brace Jovanovich, pp. 3-27.
- Campos, Augusto de, Decio Pignatari og Haroldo de Campos (1970): "Pilot plan for Concrete Poetry" [1958] i: *Concrete poetry: A World View* (red. Mary Ellen Solt), Bloomington: Indiana University Press, pp. 71-72.
- Carothers, Martha L. (2000): "Novelty Books: Accent of Images and Words" i: *A Book of the Book. Some Works & Projections about the Book & Writing* (red. Jerome Rothenberg & Steven Clay), New York: Granary Books, pp. 319-333.
- Charpin, Catherine (1990): *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, Paris: Alternatives.
- Christiansen, Henning (1967): "En rose er en rose er en rose..." i: *ta'* nr. 2, 1967, pp. 21-25.
- Christiansen, Henning (1968): "Köpcke, Koepcke, Køpcke" i: *Billedkunst* nr. 3, 1968, pp. 138-143.
- Christiansen, Henning (1969a): "4 danske kunstnere" i: *Louisiana Revy* nr. 3, 1969, pp. 37-43.
- Christiansen, Henning (1969b): "Svar til Stockhausen" i: *Dansk musiktidsskrift* nr. 3, 1969, pp. 64-67.
- Christiansen, Henning (1984): "De har undret sig: Paik's Piano (Pianohistorie). Cecil Taylor til Fluxus-festival i Nikolaj Kirke i København 1962" i: *Cras* nr. 38, 1984, pp. 38-43.
- Churchill, Suzanne W. & Adam McKible (red.) (2007): *Little magazines & modernism: new approaches*, Aldershot: Ashgate.
- Clarke, David J. (1988): *The Influence of Oriental Thought on Postwar American Painting and Sculpture*, New York-London: Garland Publishing.
- Clausen, Claus (1969): "Poet, hvad er dit rigtige navn?" i: *MAK* nr. 3, 1969, pp. 5-7.
- Clausen, Claus (red.) (1970) *Hvem er det der er gale? Psykiatri og anti-psykiatri, debatten omkring R. D. Laing*, København: Rhodos.
- Clay, Steven & Rodney Phillips (1998): *A Secret Location on the Lower East Side. Adventures in writing 1960-80*, Granary Books, New York.
- Clay, Steven (red.) (2001): *When Will the Book be Done?* New York: Granary.
- Cone, Michèle C. (2000): "Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes" i: *Yale French Studies* nr. 98, pp. 50-65.
- Cooper, David (1970): *The Death of the Family*. New York: Pantheon Books.
- Courtney, Cathy (1999): *Speaking of Book Art. Interviews with British and American Book Artists*, Los Altos Hills: Anderson-Lovelace.

- Cramer, Florian (2005): *Words made Flesh. Code, culture, imagination*, Rotterdam: Willem de Kooning Academy Hogeschool Rotterdam.
- Critchley, Simon & Peter Dews (1996): *Deconstructive Subjectivities*, Albany: State University of New York Press.
- Crow, Thomas (2001): "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol (1996)" i: *Andy Warhol. October files 2* (red. Annette Michelson), Cambridge & London: MIT Press, pp. 49-68.
- Damgård, Bodil (1989): "Andre bøger" i: *Bogvennen 1989*, Randers: Randers Kunstmuseum og Forening for Boghaandværk, pp. 7-15.
- Danto, Arthur C. (1986): *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Colombia University Press.
- Data- urbanism – archigram – cassa – eat - plug in – optochronism – ufo – homo ludens – serialism – compart – media – gorilla – fylkingen – Corbu - electronic vacuum. Katalog til "En festival kring konst och teknologi i Lund 30/3 - 21/4", Lunds Konsthall - Skånska Konstmuseum, 1968.
- Davidson, Michael (2000): "The Material Page" i: *A Book of the Book. Some Works & Projections about the Book & Writing* (red. Jerome Rothenberg og Steven Clay), New York: Granary Books, pp. 71-79.
- Debord, Guy (1959): "Le détournement comme négation et comme prélude", i: *Internationale situationniste. Bulletin central édité par les sections de l'internationale situationniste* nr. 3, december 1959, Paris.
- Debord, Guy (1972): *Skuespilsamfundet*, København: Rhodos.
- Debord, Guy-Ernest og Gil J. Wolman (1985): "Mode d'emploi du détournement" i: *Documents relatifs a la fondation de l'internationale situationniste*, Paris: Editions Allia, pp. 302-309.
- Debord, Guy (1992): *La Société du Spectacle* [1967], Paris: Gallimard.
- Debord, Guy (2006): *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* [1957], Paris: Éditions Mille et Une Nuits.
- Dech, Gertrud Julia (1981): *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, Münster: Lit Verlag.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2005): *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler.
- Derrida, Jacques (1970): *Om grammatologi*, Fredensborg: Arena.
- Dessau, Erling (1966): *Datamaskiner*, København: Berlingske forlag.
- Dezeuze, Anna (2006): "'Neo-dada', 'junk aesthetic' and spectator participation" i: *Avant-Garde Critical Studies* nr. 20, 2006, pp. 49-71.
- Dickerman, Leah (2006): "Introduction" i: *Dada* (red. Leah Dickerman), Washington: National Art Gallery, pp. 1-15.
- Dittmar, Rolf (1977): "Metamorphosen des Buches" i: *Documenta 6, Kassel. Handzeichnungen, Utopisches Design, Bücher*, Kassel: Paul Dierichs KG & Co., pp. 296-299.
- Drucker, Johanna (1995): *The Century of Artists' Books*, New York: Granary Books.
- Drucker, Johanna (1996): "Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts" i: *Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960s* (red. K. David Jackson, Eric Vos & Johanna Drucker), *Avant-Garde Critical Studies*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 39-61.
- Drucker, Johanna (1998): *Figuring the Word. Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*, New York: Granary Books.
- Duchamp, Marcel (1917): "The Richard Mutt Case" i: *The Blind Man* nr. 2 (maj 1917), facsimile udgave på www.toutfait.com.
- Duwa, Jérôme (1968): *1968. Année surréaliste*: Paris: IMEC.
- Dworkin, Craig (2003): *Reading the Illegible*, Illinois: Northwestern University Press.
- Eco, Umberto (1989): *The Open Work*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Ede Lisa & Andrea Lunsford (1994): "Collaborative authorship and the teaching of writing" i: *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature* (red. Martha Woodmansee og Peter Jaszi), Duke University Press, London, pp. 417-438.
- Ekbom, Torsten (1966): "Nya media – ny poesi" i: *Vindrosen* nr. 2, 1966, p. 71-75.
- Ekbom, Torsten (1968): "Nyfuturisterna" i: *Dagens Nyheter* d. 19. august 1968.
- Ekdahl, Janis (1999): "Artists' Books and beyond: The Library of the Museum of Modern Art as a Curatorial and Research Resource" i: *Inspel* (International Journal of Special Libraries), vol. 33, nr. 4, Berlin: Technische Universität Berlin, pp. 241-248.
- Elf, Nikolaj Frydensbjerg (2002): *Stort format. En historie om det udvidede værkbegreb 1961-2001*, specialeafhandling, Institut for Nordisk Filologi, Københavns Universitet.
- Elf, Nikolaj Frydensbjerg (2006): *Stort format. En historie om det udvidede værkbegreb 1961-2001* Hellerup: Spring.
- Elliot, T. S. (1997): *The Sacred Wood*, London: Faber & Faber.

- Ellmann, Maud (1987): *The Poetics of Impersonality: The Question of the subject in T.S. Eliot and Ezra Pound*. Brighton: The Harvester Press Publishing Group.
- Enquist, Per Olof (1966): "Förord" i: *Sextiotalskritik* (red. P. O. Enquist), Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag, pp. 5-8.
- Enzensberger, Hans Magnus (1962): "Die Aporien der Avantgarde" i: *Einzelheiten II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 50-80.
- Enzensberger, Hans Magnus (2004): "Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend" [1968] i: *1968. Eine Enzyklopädie* (red. Rudolf Sievers), Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 441-451.
- Eriksson, Leif (2004): "Artists' books – The Page as Alternative Space and Carl Fredrik Reuterswärd" i: *Style is fraud*, Stockholm: Arena, pp. 326-363.
- Eriksson, Leif (2007): "Artists' Books på Kungl. Biblioteket" i: *Rooke Time* nr. 53, januar 2007.
<http://www.rooke.se/rooketime53s.html>.
- Evers, Bernd (red.) (2002): *Poetry Intermedia. Künstlerbücher nach 1960*, Berlin: SMPK Kunstbibliothek.
- Ferry, Anne (2002): "Anonymity: The Literary History of a Word" i: *New Literary History* nr. 33, 2002, pp. 193-214.
- Falkenström, Claus (2003): *Det er poesi og manifest. Dansk avantgardelyrik i det 20. århundrede*, upubliceret ph.d.-afhandling, Institut for Kommunikation, Aalborg Universitet.
- Filliou, Robert (1970): *Lehren und Lernen als Aufführungskünste = Teaching and Learning as Performance Arts*, Köln: Verlag Gebr. König.
- Finnemann, Niels Ole (1972): *Modernismens erkendelsesteoretiske problematik. En kritisk fremstilling af opløsningstendenser i borgerskabets klassebevidsthed*, Grenå: GMT.
- Fischer A. M. & D. Daniels (red.) (1988): *Übrigens sterben immer die anderen: Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, Köln: Museum Ludwig.
- Fjord, Ambrosius & Patric O'Brien (red.) (1971): *Situationister 1957-70*, Editions Bauhaus Situationiste i samarbejde med sammenslutningen af danske kunstforeninger.
- Ford, Simon (1993): "Artists' books in UK and Eire Libraries" i: *Arts Libraries Journal* 18, nr. 1, pp. 14-25.
- Foster, Hal: *Return of the Real*, Cambridge, Mass: MIT.
- Foster, Hal (2001): "Death in America" i: *Andy Warhol. October files 2* (red. Annette Michelson), Cambridge og London: MIT Press, pp. 69-90.
- Foster, Stephen C. (2006): "The Morality of Roles: Johannes Baader and spiritual materialism" i: *Avant-Garde Critical Studies* nr. 18, 2006 (*Dada Culture*, red. Dafydd Jones), pp. 187-199.
- Foucault, Michel (1966a): "La pensée du dehors" i: *Critique*, nr. 229, 1966, pp. 523-546.
- Foucault, Michel (1966b) *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1968): "Tanken på det som är utanför" i: *komma*, nr. 1 & 3, 1968, hhv. pp. 24-31 og 9-15.
- Foucault, Michel (1995): "Tænkningen af det udenfor" i: *Foucaults masker*, Aarhus: Modtryk, pp. 47-65.
- Foucault, Michel (1999): *Ordene og tingene. En arkæologisk undersøgelse af videnskaberne om mennesket*, København: Spektrum.
- Foucault, Michel (2001): *Dits et écrits (1954-1975)*, Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (2003): "Hvad er en forfatter?" i: *Passepartout* nr. 22, 2003, pp. 9-29.
- Fournel, Paul (2003): "Ordinateur et écrivain. L'Expérience du Centre Pompidou" i: *Atlas de littérature potentielle* [1981], Paris: Gallimard, pp. 298-302.
- Freundlieb, Dieter (1995): "Foucault and the Study of Literature" i: *Poetics Today*, Vol. 16, no. 2, pp. 301-344.
- Friedrich, Hugo (1974): *Die Struktur der modernen Lyrik: von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts* [1956], Hamburg: Rowolth.
- Fuchs, Anneli (1989): "Fra radering til Offset. Eks-skolens grafik i udvalg" i: *Dansk grafik i dette århundrede* (red. R. Dahlmann Olsen), Hørsholm: Danske Grafikere, pp. 77-87.
- Fuchs, Anneli (1990): "Nye fænomener – dansk kunst og kunstliv 1960-72" i: *Nordiskt 60-tal : uppbrott och konfrontation: 1960-1972*, Nordiskt Konstcentrum, Brandts Klædefabrik, pp. 100-108.
- Fuchs, Anneli (1999): "Pop i dansk kunst, 1960-1970" i: *EuroPop. A dialogue with the US* (red. Christian Gether) Ishøj: Arken, Museum for Moderne Kunst, pp. 118-123.
- Funkhouser, C. T. (2007): *Prehistoric Digital Poetry. An Archaeology of Forms, 1959-1995*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Gasset, José Ortega y (1997): *Menneskets fordrivelse fra kunsten [La Deshumanización del Arte, 1925]*, København: Gyldendal.
- Gelius, William (1996): "Kirkeby, Ornament" i: *Per Kirkeby*, Ribe: Ribe Kunstmuseum, pp. 34-43.
- Gemzøe, Anker (1997): *Metamorfoser i mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962-1986*,

- Aalborg: Medusa.
- Gemzøe, Anker (2003): "Modernismen som norm, spændetrøje og litteraturhistorisk kategori" i: *Modernismens historie* (red. Peter Stein Larsen og Anker Gemzøe), København: Akademisk forlag, pp. 285-311.
- Genette, Gérard (1987): *Seuil*, Paris: Éditions du Seuil.
- Gernes, Poul (1967): "Spillesystemer eller bare systemer" i: *ta'* nr. 2, 1967, pp. 18-19.
- Gernes, Poul et al. (red.) (1978): *Alternativ dansk grafik i tresserne*. Den Danske Radeerforenings Jubilæumsudstilling nr. 1, Tårnby Kommune, Kastrupgårdsamlingen.
- Gernes, Poul (1988): *Forskningsforpligtelsen*, København: Kunstakademiets Arkitektskole.
- Gether, Christian (1999): "USA-Europa" i: *EuroPop. A dialogue with the US*. Ishøj: Arken, Museum for Moderne Kunst, pp. 7-12.
- Gibbs, Michael (2005): *All or nothing. An anthology of blank books*, Amsterdam: RGAP.
- Giddens, Anthony (2004): *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under senmoderniteten* [1991], København: Hans Reitzel.
- Gilcher-Holtey, Ingrid (red.) (1998): *1968. Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gilcher-Holtey, Ingrid (2005): *Die 68er Bewegung. Deutschland, Westeuropa, USA* [2001], München: C.H.Beck.
- Glasmeier, Michael (1994): *Die Bücher der Künstler: Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland*, Stuttgart: Edition Hansjörg Meyer.
- Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*, London: Penguin.
- Gomringer, Eugen (1997): *Theorie der Konkreten Poesie: Texte und Manifeste 1954-1997*, Wien: Edition Splitter.
- Greve, Charlotte (2004): *Writing and the 'Subject'. Image-Text Relation in the Early Russian Avant-Garde and Contemporary Visual Poetry*, Amsterdam: Pegasus.
- Greve, Charlotte (2005): "Håndlavede bøger, collage og revolutionær aktionisme. Varvara Stepanovas 'anti-bog'" i: *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik* (red. Ørum, Huang og Engberg), Hellerup: Spring, pp. 103-112.
- Griffin, Robert J. (1999): "Anonymity and authorship" i: *New Literary History* 30.4, 1999, The University of Virginia, pp. 877-895.
- Grübel, Rainer (2000): "Zitate ohne Ende? Intertextualität und Interdiskursivität der russischen Postmoderne" i: *Avant-Garde Critical Studies* nr. 13, Amsterdam & Atlanta: Rodopi, pp. 239-278.
- Grünbaum, Ole (1967): *Provokér. Lærestykker om den almindelige uorden*, København: Hans Reitzels forlag.
- Grünbaum, Ole (2004): "Mit 68" i: *1968. Dengang og nu* (red. Morten Bendix Andersen og Niklas Olsen), København: Museum Tusculanum, pp. 351-360.
- Gudmundsen-Holmgreen, Pelle (2001): "Hans-Jørgen Nielsen og den ny musik" i: *Hans-Jørgen Nielsen. Portræt af et forfatterskab* (red. Tania Ørum), Hellerup: Spring, pp. 162-176.
- Gustafsson, Lars (1967): "Mot en ny humanism" i: *Bonniers litterära magasin*, nr. 2, 1967, pp. 84-86.
- Gysin, Brion (2002): *Back in No Time. The Brion Gysin Reader* (red. Jason Weiss), Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Görtschacher, Wolfgang (1993): *Little magazines profiles. The little magazines in Great Britain 1939-1993*, Salzburg: University of Salzburg.
- Hage, Volker (1981): "Einleitung" i: *Literarische Collagen. Texte, Quellen, Theorie* (red. V. Hage), Stuttgart: Reclam, pp. 5-30.
- Hall, Thomas & Ingrid Svensson (red.) (1966): *Meddelande från Moderna Museet* nr. 19, mars 1966, Stockholm.
- Handberg Christensen, Claus & Janus Kodal (red.) (2006): *Haves: Vidner. Festskrift til Henrik Have*, København: Ink Inc.
- Handesten, Lars (2007): "I skriftens verden" i: *Dansk Litteraturs Historie, 1960-2000* (2007), København: Gyldendal, pp. 194-226.
- Harter, Christopher (2008): *An Author Index to Little Magazines of the Mimeograph Revolution 1958-1980*, Lanham: Scarecrow Press.
- Hartmann, Charles O. (1966): *Virtual Muse*, Hanover & London: Wesleyan University Press.
- Heinsen, Hein (1967): "Mod tydning" i: *9 skulptører. En udvidelse af et bymiljø*, Sommerudstillingen 1967, Aarhus Festuge 2-10 sept., upag.
- Heissenbüttel, Helmut (1966): *Über Literatur*, Olten: Walter-Verlag.
- Heissenbüttel, Helmut (1967): "Kriminalromanens spilleregler" i: *ta'* nr. 4, 1967, København: h. m. bergs forlag, pp. 4-9.
- Heissenbüttel, Helmut (1969): "Sprogekperiment, politik and hallucinationer" i: *MAK* nr. 1, 1969, pp. 11-13.

- Hejlskov Larsen, Ane (2002): *Per Kirkeby. Malerier 1957-1977*, København: Borgen.
- Hejlskov Larsen, Steffen (1967): "Systemdigtning – et forsøg på en karakteristik og vurdering" i: *Vindrosen* nr. 7, 1967, pp. 16-25.
- Hejlskov Larsen, Steffen (1968): "System og system er to ting" i: *Vindrosen* nr. 1, 1968, pp. 8-10.
- Hejlskov Larsen, Steffen (1969): "Politisk bevidstgørelse" i: *MAK* nr. 3, 1969, pp. 14-16.
- Hejlskov Larsen, Steffen (1971): *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase*, København: Munksgaard.
- Hertel, Hans (1971): "Det litterære system i Danmark" i: Robert Escarpit: *Bogen og læseren. Litteratursociologi*, København: Hans Reitzel, pp. 163-315.
- Hertel, Hans (1977): "Romanens krise (?) og det episke behov" i: *Romanteori og romananalyse* (red. Merete Gerlach-Nielsen, Hans Hertel og Morten Nøjgaard), Odense: Odense Universitetsforlag, pp. 319-421.
- Hessellund, Birgit (1989): *Arthur Køpcke arkivet*, Aarhus: Aarhus Kunstmuseum.
- Hessellund, Birgit (1999): "Kunsten i mellemrummet" i: *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst* (red. Anne-Marie Mai og Anne Borup), København: Gad, pp. 159-176.
- Higgins, Dick (1985): "A Preface" i: *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook* (red. Joan Lyons), New York: Peregrine Smith Books/Visual Studies Workshop Press, pp. 11-12.
- Higgins, Dick (2001): "Intermedia" [1966] i: *Multimedia from Wagner to Virtual Reality* (red. Randall Packer og Ken Jordan), New York og London: W. W. Norton, pp. 27-32.
- Hogben, Carol og Rowan Watson (red.) (1985): *From Manet to Hockney. Modern Artists' Illustrated Books*, England: Victoria & Albert Museum.
- Holmberg, Claes-Göran (1987): *Upprorets tradition. Den unglitterära tidskriften i Sverige*, Lund: Symposion.
- Holmgaard, Jørgen (red.) (1971): *Tekstanalyser. Ideologikritiske tekster. Poetik* nr. 2-3, 1971, København: Munksgaard.
- Hubert, Renée Riese og Judd D. Hubert (1999): *The Cutting Edge of Reason: Artists' Books*, New York: Granary Books.
- Huelsenbeck, Richard (1920a): *En avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus*, Hannover: Steegeman.
- Huelsenbeck, Richard (1920b): *Dada Almanach*, Berlin: Erich Reiss Verlag. Tilgængelig via <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada>.
- Huelsenbeck, Richard (1920c): *Deutschland muss untergehen! Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionärs*, Berlin: Malik-Verlag.
- Huelsenbeck, Richard (1964): *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Hamburg: Rowohlt.
- Huelsenbeck, Richard (red.) (1980): *Dada Almanach* [opr. 1920], Hamburg: Edition Nautilus.
- Hughes, Robert (1980): *The Shock of the New. Art at the Century of Change*, London: Thames & Hudson.
- Huizinga, Johan (1963): *Homo ludens – om kulturens oprindelse i leg* [opr. 1938], København: Gyldendal.
- Hultén, K. G. Pontus (red.) (1968): *The Machine as seen at the End of the Mechanical Age*, New York: Museum of Modern Art.
- Hultén, Pontus & Katja Waldén (red.) (1969): *Poesin måste göras av alla: Poetry must be made by all. Förändra Världen! Change the World!*, Stockholm: Moderna Museet.
- Hunov, John (1980): "K. J. Almqvist" i: *Cras. Tidsskrift for kunst og kultur*, nr. XXIV, 1980, pp. 85-94.
- Hunov, John (2008): *Snot og harsk*, Lyngby: Lundtofte.
- Hunov, John & Birte Inge Christensen (1994): *Hjælp! Jeg er samler*. Randers: Randers Kunstmuseum.
- Huyssen, Andreas (1986): *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press.
- Høeck, Klaus (1967): "[unavngiven leder]" og "[unavngiven artikel]" i: *Nuancer* nr. 1, 1967, upag. (fire sider i alt).
- Høeck, Klaus (1971): "Systemdigtning og seriel digtning" i: *Dansk Musiktidsskrift* nr. 6, 1971, pp. 171-180.
- Høeck, Klaus (1972): "Cybernetisk digtning I" i: *Exil* nr. 4, 1972, pp. 60-74.
- Højholt, Per (1969a): "Intethedens grimasser. Grimassen og det systematiske" i: *Mak* nr. 2, 1969, pp. 25-27.
- Højholt, Per (1969b): "Mindst 18 punkter om kunst og politik, mindst!" i: *MAK* nr. 3, 1969, pp. 9.
- Højholt, Per (1985a): *Cézannes metode* [1967], København: Schønberg.
- Højholt, Per (1985b): *Intethedens grimasser* [1972], København: Schønberg.
- Højholt, Per (1994): *Stenvaskeriet og andre stykker*, København: Gyldendal.
- Hørlych Karlsen, Hugo (1973): *Skriften, spejlet og hammeren. En kritisk analyse af en række nyere eksperimentelle danske forfatterskaber*, København: Borgen.
- Håkanson, Björn (1963): "Till trolöshetens lov" i: *Dagens nyheter* d. 18. februar 1963.
- Håkanson, Björn (1970): *Författarmakt. Inlägg och essäer om litteratur i politik och politik i litteraturen*, Stockholm: Bonniers.

- Ingvarsson, Jonas (1996): "Den cybernetiska gorillan och den multimediala utopin. Om *Gorilla, Konst: Media*" i: *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr. 3-4, 1996, pp. 108-128.
- Ingvarsson, Jonas (1996): *En besynnerlig gemenskap. Teknologins gestalter i svensk prosa 1965-70*, Göteborg: Daidalos.
- Intermedia* (1967), København: Sammenslutningen af Danske Kunstforeninger.
- Ipsen, Max (2005a): "Hvidt på hvidt – om (næsten) blanke sider i Hans-Jørgen Nielsens tekster" i: *Teorien om alt og andre artikler om sprog og filosofi* (red. Jens Cramer, Mette Kunøe og Ole Tøgeby), Aarhus: Wessel og Huitfeldt, pp. 69-78.
- Ipsen, Max (2005b): "Minimal Art og den danske 60'er-avantgardes litteratur" i: *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik* (red. T. Ørum, M.P. Huang og C. Engberg), Hellerup: Spring, pp. 240-251.
- Ipsen, Max (2005c): "Urent-rent: Hans-Jørgen Nielsens *Den mand der kalder sig Alvard* som eksempel" i: *Passage* nr. 53, 2005, pp. 71-89.
- Ipsen, Max (2006): "Per Kirkeby", kapiteludkast fra ph.d.-afhandling *in progress*.
- Ipsen, Max (2007a): "Danish Sixties Avant-Garde and American Minimal Art" i: *Nordlit* nr. 21, 2007, pp. 169-181.
- Ipsen, Max (2007b): "Fortolkning i entropiens tidsalder" i: *Ham Nielsen* (red. Thomas Hvid Kromann), København: Kornkammer Small Press, pp. 23-31.
- Ipsen, Max (2007c): "ta' eller 'En masse digere bristede på en gang'" i: *OEI* nr. 33-34-35, Stockholm, pp. 482-489.
- Iser, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser*, München: Fink Verlag.
- Iversen, Stefan (2001): "Langt ude i Duchampen? – om den litterære readymade hos Per Højholt, Peter Adolphsen og Lars Bukdahl", <http://www.nordisk.au.dk/forskning/publikationer/artikler/langt-ude-i-duchampen.pdf>, pp. 1-21.
- Iversen, Stefan (2004): "Readymades i *Praksis*" i: *& Højholt* (red. Jacob Bøggild), Hellerup: Spring, pp. 233-252.
- Janecek, Gerald (2002): "Kruchennykh contra Gutenberg" i: *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934*, New York: Museum of Modern Art, pp. 41-49.
- Jannidis, Fotis et al. (1999): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer.
- Jansson, Birgitta (1984): *Trolösheten. En studie i svensk kulturdebatt och skönlitteratur under tidigt 1960-tal*, Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet.
- Jarvad, Pia (1998): *Nye ord. Ordbog over nye ord i dansk 1955-1988*, København: Gyldendal.
- Jelsbak, Torben (2006): "Det levende kunstblad: tidsskriftet *Klingen* (1917-1920) mellem modernisme og avantgarde" i: *Danske studier*, bind 101, pp. 128-160.
- Jelsbak, Torben (2008): *Avantgardefilologi og teksttransmission: den historiske avantgardelitteratur som udfordring til moderne filologi og litteraturforskning*, upubliceret ph.d.-afhandling, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.
- Jensen, Jens. F. (1986): "Om post-modernismen er næsten alt allerede sagt fra begyndelsen..." i: *Kultur & Klasse* nr. 53, pp. 7-68.
- Jensen, Jens F. (1987): "De sidste Moderne – de første postmoderne. Tidlig postmodernisme og tidsskriftet *ta'*" i: *Kultur & Klasse* nr. 59, pp. 86-112.
- Jensen, Jens F. (1988): "De sidste Moderne – de første postmoderne. Tidlig postmodernisme og tidsskriftet *ta'*" i: *Kultur & Klasse* nr. 60, pp. 87-102.
- Jensen, Steven L. B. (2004): "'Unge leger samfund og nogle laver kup". Det danske studenteroprør mellem livsstilsradikalisme og politisk aktivisme" i: *1968. Dengang og nu* (red. Morten Bendix Andersen og Niklas Olsen), København: Museum Tusculanum, pp. 31-56.
- Jensen, Steven L. B. & Thomas Ekman Jørgensen (2008): *1968 – og det der fulgte. Studenteroprørets forudsætninger og konsekvenser*, København: Gyldendal.
- Johansson, Lars (1998): *Udsatte egne – det er mig: samtaler med Per Højholt*, København: Borgen.
- Johnson, Robert Flynn (2001): *Artists' Books in the Modern Era 1870-2000*, San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco.
- Jones, Dafydd (red.) (2006): *Dada Culture. Critical Texts on the Avant-Garde*, Avant-Garde Critical Studies nr. 18, 2006, Amsterdam: Rodopi.
- Journal mural mai 68: Sorbonne, Odéon, Anterre etc.* (1968).
- Jørgensen, Jens Anker et al. (red.) (2005): *Hovedsporet*, København: Gyldendal.
- Kahn, Douglas (1997): "Silence and Silencing" i: *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 4 (Winter, 1997), Oxford: Oxford University Press, pp. 556-598.
- Key-Åberg, Sandro (1961): *Poetisk lek*, Uppsala: Bokförlaget Medborgarskolan.
- Kirkeby, Per (1966): "Om happenings" i: *Hvedekorn* nr. 4, 1966, pp. 16-22.

- Kirkeby, Per (1967a): "Notater om happening" i: *Louisiana Revy* nr. 3, december 1967, pp. 32-33.
- Kirkeby, Per (1967b): "Spil mellem mennesker. Omkring Eric Berne" i: *ta'* nr. 2, 1968, København: h. m. bergs forlag, pp. 7-9.
- Kirkeby, Per (1967c): "Tegneregler. Eksempler på dogmatisk systematik" i *ta'* nr. 2, København: h. m. bergs forlag, pp. 20-21.
- Kirkeby, Per (1968a): *Billedforklaringer*, København: Borgen.
- Kirkeby, Per (1968b): "Laokoon" i *ta'* nr. 8, 1968. pp. 2 og 42-43.
- Kirkeby, Per (1971): *Hændelser på rejsen*, København: Borgen.
- Kirkeby, Per (1974): *Flyvende blade*, København: Borgen.
- Kirkeby, Per (1978a): "Grafik" i: *Alternativ dansk grafik i tresserne* (red. Gernes et al.). Den Danske Radeer forenings Jubilæumsudstilling nr. 1, Tårnby Kommune, Kastrupgårdsamlingen, pp. 65-81.
- Kirkeby, Per (1978b): *Naturens blyant*, København: Borgen.
- Kirkeby, Per (1981): *Bravura*, København: Borgen.
- Kirkeby, Per (1991): *Håndbog*, København: Borgen.
- Kirkeby, Per (1995a): *Arnasco. Samtaler med Ib Michael*. København: Brøndum.
- Kirkeby, Per (1995b): *Fisters klumme*, København: Borgen.
- Kirkeby, Per (1997): *Samtaler med Lars Morell*, København: Borgen.
- Kirkeby, Per (1999): "At genvinde kaos" i: *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, København: Gad, pp. 211-232.
- Kirkeby, Per, Troels Andersen & Allan de Waal (1978): *Hus – billede – dekoration. 20'erne i Danmark*, København: Arkitektens forlag.
- Kjældgaard, Lasse Horne (2004): "Afbudt transmission" i: *Kampen om litteraturhistorien: festskrift til Pil Dahlerup* (red. Marianne Alenius, Thomas Bredsdorff & Søren Peter Hansen), København: Dansklærerforeningen, pp. 289-304.
- Kjørup, Søren (red.) (1968): "Arena-seminar 29.-31. august 1968 – en rapport ved Søren Kjørup" i: *Arena-information*, oktober 1968. Fredensborg: Arena (otte upaginerede sider).
- Klima, Stefan (1998): *Artists Books. A Critical Survey of the Literature*, New York: Granary Books.
- Klintberg, Bengt af (2006): *Svensk Fluxus/ Swedish Fluxus*, Stockholm: Rönnells Antikvariat.
- Klotz, Volker (1976): "Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst" i: *Sprache im technischen Zeitalter* nr. 60, 1976, pp. 259-277.
- Knudsen, Vibeke (1985): *Offset i dansk billedkunst. Fra gennembruddet sidst i 60'erne og de følgende år*, København: Statens Museum for Kunst. Den kongelige kobberstiksamling. Lommebog 32.
- Kostelanetz, Richard (1971): [forord] i: *Second Assembling. A collection of otherwise unpublishable manuscripts* (compiled by Richard Kostelanetz, Henry Korn og Mike Metz), upag.
- Kostelanetz, Richard (1977): "Recalling Assembling" i: www.richardkostelanetz.com/examples/recallassem.php.
- Kostelanetz, Richard (1978): *Assembling assembling*, Brooklyn: Assembling Press.
- Kostelanetz, Richard (1985): "Book Art" i: *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook* (red. Joan Lyons), New York: Peregrine Smith Books/Visual Studies Workshop Press, pp. 27-30.
- Krauss, Rosalind (1985): *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Krauss, Rosalind (1993): *Passages in Modern Sculpture* [1977]. Cambridge, Massachusetts & London, England: The MIT Press.
- Kristeva, Julia: (1967): "Le mot, le dialogue et le roman" i: *Critique*, nr. 239, 1967, pp. 438-465.
- Kromann, Jette (1966): *Digitere på bånd* (bind 2), København: Borgen.
- Kromann, Thomas Hvid (2002): "*Hele lortet kommer susende derudad på syntaksautostradaerne*" – en analyse af Hans-Jørgen Nielsens *Den mand der kalder sig Alvard* (1970) i forhold til Nielsens 'tresserforfatterskab' og med særligt henblik på intertekstuelle og skizofrene aspekter i romanen. Specialeafhandling på Moderne Kultur og Kulturformidling, Institut for Litteraturvidenskab, Københavns Universitet.
- Kromann, Thomas Hvid (2003): "Et slag for et overset monster. Hans-Jørgen Nielsens *Den mand der kalder sig Alvard*" i: *Kritik* nr. 164, 2003, pp. 50-58.
- Kromann, Thomas Hvid (2005): "Mellem avantgardekunst og revolte. *ta'* 6 1/2 som eksempel" i: *Passage* nr. 53, 2005, pp. 57-65.
- Kromann, Thomas Hvid (2007a): "Et snotforvirret møgblad hinsides den borgerlige dannelse og den akademiske rimeligheds spilleregler. Tidsskriftet MAK (1969-70) kilet ind mellem de eksperimenterende tressere og de

- politiserede halvfjerdserne" i: *OEI* nr. 33-34-35, Stockholm, pp. 507-520.
- Kromann, Thomas Hvid (2007b): "Ingens boogie-woogie? Fra 1960'ernes datamaskinepoesi til nutidens computerpoesi" i: *Passepartout* nr. 27, Århus, pp. 164-179.
- Kromann, Thomas Hvid (2007c): "'Vi dropper ud af det fine tidsskriftsrace, tager den med ro, ser os omkring, laver vore ting (selv), ok?' Om det kortlevende, ustabile, ahierarkiske og kompilatoriske tidsskrift *ta' BOX* (1969-70)" i: *OEI* nr. 33-34-35, Stockholm, pp. 490-499.
- Kullberg, Erling (2001): "Tidsskriftet *ta'* – et signalement af et lille blad med stor betydning" i: *Fluktuationer. Festskrift til Ib Nørholm* (red. Eva Hvidt, Mogens Andersen og Per Erland Rasmussen), Frederiksberg: MAMusik, pp. 179-192.
- Kullberg, Erling (2003): *Nye toner i Danmark. Dansk Musik og Musikdebat i 1960'erne*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Køpcke, Arthur & Al Hansen (2008): *Action and remains*, København: Kunsthall Charlottenborg.
- Lagerlöf, Karl Erik (1965): *Samtal med 60-talister*, Stockholm: Bonniers.
- Lagerlöf, Karl Erik (1974): *Strömkantringens år och andra essäer om den nya litteraturen*, Stockholm: Bökforlaget Pan/Nordstedts.
- Laing, Ronald D. (1969) *Oplevelsens politik og paradisyuglen*, København: Rhodos.
- Lamarque, Peter (1990): "The Death of the Author: An Analytical Autopsy" i: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 30, Nr. 4, 319-331.
- Lamoni, Giulia (2007): "Les *Eigenschriften* d'Irma Blank: le texte comme texture" i: *Textimage*, Efteråret 2007, http://www.revue-textimage.com/02_varia/lamoni.pdf, pp. 1-18.
- Landow, George (2006): *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- Larsen, Jens (2001): "Den zenbuddhistiske trampolin. Om Hans-Jørgen Nielsens bog *Haiku*" i: *Portræt af et forfatterskab. Hans-Jørgen Nielsen* (red. Tania Ørum), Hellerup: Spring, pp. 40-49.
- Larsen, Peter Stein & Anker Gemzøe (red.) (2003): *Modernismens historie*, København: Akademisk forlag.
- Lebel, Jean-Jacques (1990): "Die Dadaisierung des Politischen" i: *Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft* (red. Karin Thomas), Köln: Dumont, pp. 49-52.
- Lessig, Lawrence (2004): *Free Culture: How Big Media uses Technology and the Law to lock down Culture and Control Creativity*, BYBYBY, Penguin Press.
- Leth, Jørgen (2005): "Vi ville have altting til at flytte sig" i: *Passage* nr. 52, 2005, pp. 31-35.
- Lévi-Strauss, Claude (1994): *Den vilde tanke*, København: Gyldendal.
- Leymann, Heinz (1967): "Den pjäs som jag för närvarande arbetar med. Datamaskinen som medskapare av spelförlopp" i: *ta'* nr. 2, 1967, pp. 11-15.
- Liljanto, Kaarina (2002): "Danske kunstnerbøger (artists' books) og bogobjekter på Statens Museum for Kunst, biblioteket" i: www.arlisonorden.org/arlis/projekter/kunstnerb.danske.rtf, pp. 1-9.
- Linde, Ulf (1960): *Spejare*, Stockholm: Bonniers.
- Linde, Ulf (1965): *Fyra artiklar*, Stockholm: Bonniers.
- Lindung, Yngve (1968): "En intervju med Michel Foucault" i: *Bonniers litterära magasin* nr. 3, 1968, pp. 203-211.
- Lionnais, François Le (1973): "La Lipo. (Le premier Manifeste)" i: *La littérature potentielle (Créations Re-créations Recréations)*, Paris: Gallimard pp. 19-22.
- Lippard, Lucy R. (1985a): "The Artist's Book Goes Public" i: *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook* (red. Joan Lyons), New York: Peregrine Smith Books/Visual Studies Workshop Press, pp. 45-48.
- Lippard, Lucy R. (1985b): "Conspicuous Consumption: New Artists' Books" i: *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook* (red. Joan Lyons), New York: Peregrine Smith Books/Visual Studies Workshop Press, pp. 45-48.
- Lippard, Lucy (2001): *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Livres d'artistes: l'invention d'un genre 1960-1980*, Paris: Bibliothèque nationale de France, 1997.
- Lomholt, Niels (red.) (1984): *Book art - bookworks - bookobjects at Hvidovre Art Library October 1983*, Odder: Lomholt Formular Press.
- Louis-Jensen, Peter (1967): "Omkring Zero" i: *ta'* nr. 1 1967, p. 12.
- Lovejoy, Margot (2004): *Digital Currents: Art in the Electronic Age*, New York: Routledge.
- Lundbye, Vagn (1967): "Den globale scene" i: *ta'* nr. 2, 1967, København: h.m.bergs forlag, pp. 5-7.
- Lüdke, W. Martin (red.) (1979): *Nach dem Protest. Literatur im Umbruch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Lyons, Joan (red.) (1985): *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook*, New York: Peregrine Smith Books/Visual Studies Workshop Press.

- Maciunas, George (1962): "Neo-dada i musik, teater, digt, kunst" i: *Dansk Musiktidsskrift* nr. 7, 1962, pp. 228-230.
- Madsen, Johannes L. (1966): "Forfatter og læser" i: *Jyllands-Posten* d. 26. juni 1966.
- Madsen, Johannes L. (1969): "Hvad fanden skal vi egentlig med forlæggere?" i: *Kriterium* nr. 4, 1969, pp. 8-11.
- Madsen, Peter (1977): "Mellemlagskultur – synspunkter på intelligensen i velfærdssamfundet" i: *Linjer i nordisk prosa 1965-75* (red. P. Madsen), Lund: Bo Cavefors Bokförlag, pp. 9-52.
- Madsen, Svend Åge (1969a): "Kend dig selv eller få succes" i: *Information* d. 24. september 1969.
- Madsen, Svend Åge (1969b): "Was ist ein Bild?" i: *MAK* nr. 1, pp. 2-5.
- Maffei, Giorgio & Maura Picciau (red.) (2006): *Il libro come opera d'arte. Avanguardie Italiane del Novecento nel Panorama Internazionale*, Galleria nazionale d'arte moderna, Edizioni Corraini.
- Magnusson, Jonas (J) (2003): "Avantgardet ger inte upp" i: *OEI* nr. 15-17, Göteborg, pp. 94-106.
- Mai, Anne-Marie (1998): "The Thrill of it All. Modernismen som mangearmet blæksprutte" i: *Kritik* nr. 135, 1998, pp. 46-56.
- Mai, Anne-Marie (2000): "Virkelighedens udfordring" i: *Danske digtere i det 20. århundrede*, bind II, (red. Anne-Marie Mai), København: Gad, pp. 491-561.
- Mai, Anne-Marie (red.) (2000): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bind II (Fra Morten Nielsen til Hans-Jørgen Nielsen), København: Gad.
- Mai, Anne-Marie (2001): "Det formelle gennembrud" i: *Danske Digtere i det 20. århundrede*, bind III (red. Anne-Marie Mai), København: Gad, 2001, pp. 535-596.
- Mai, Anne-Marie (2004a): "A Hard Day's Night: refleksioner over litteraturkritik og -historie i lyset af modtagelsen af Danske digtere i det 20. århundrede" i: *Kritik* nr. 167, 2004, pp. 62-72.
- Mai, Anne-Marie (2004b): "'Come writers and critics who prophesize with your pen'. 1968 i dansk litteratur og litteraturhistorieskrivning" i: *1968 – Dengang og nu* (2004), pp. 139-164.
- Mai, Anne-Marie (2004c): "L. A. Woman. Om litteraturhistorieskrivningens problematik" i: *Kampen om litteraturhistorien: festskrift til Pil Dahlerup* (red. Marianne Alenius, Thomas Bredsdorff, Søren Peter Hansen), København: Dansk lærerforening, pp. 9-30.
- Mai, Anne-Marie & Anne Borup (red.) (1999): *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, København: Gad.
- Malsch, Friedrich Wilhelm (1997): *Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- Man, John (2002): *How One Man Remade the World with Words*, New York: Wiley, John & Sons.
- Marcuse, Herbert (1969): *Frigørelsen*, København: Gyldendal.
- Marti-Jensen, P. (1950): *Bogen om K. J. Almqvist*, København: eget forlag.
- Martin, J.V. (red.) (1972): *Der er et liv efter fødslen. Situationistisk Internationale 1958-1969*, København: Rhodos.
- Masterman, Margaret (1971): "Computerized haiku" i: *Cybernetics, art and ideas* (red. Jasia Reichhardt), London: Studio Vista, pp. 175-183.
- Matthaei, Renate (1970): "Vorwort" i: *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*, Köln & Berlin: Kiepenheuer & Witsch, pp. 13-42.
- McHale, Brian (2000): "Poetry as Prosthesis" i: *Poetics Today* 21:1, spring 2000, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, pp. 1-30.
- McLuhan, Marshall (1967): *Mennesket og medierne*, København: Gyldendal.
- McLuhan, Marshall (2001): *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects* [1967], Berkeley: Gingko Press.
- McLuhan, Marshall (2002): *The Gutenberg Galaxy* [1962], Toronto: University of Toronto Press.
- McShine, Kynaston L. (1970): *Information*, New York: Museum of Modern Art.
- Mead, George Herbert (1967): *Mind, Self & Society from the Standpoint of a Social Behaviorist* [1934], Chicago & London: University of Chicago Press.
- Mehring, Walter (1959): *Berlin Dada. Eine Chronik mit Photos und Dokumenten*, Zürich: Verlag der Arche.
- Meyer, James (2001): *Minimalism. Art and polemics in the Sixties*, New Haven & London: Yale University Press.
- Michelsen, Anders (1999): "The hardest part of art is the last four inches. Aspekter af computerkunstens teorihistorie" i: *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat* (red. Hans Dam Christensen, Anders Michelsen & Jacob Wamberg), Valby: Borgen, pp. 425-461.
- Michelsen, Jimmi (2006): *Andre værker. Danske 1960'er- og 70'erromaner i opbruddet fra modernismen*, upubliceret ph.d.-afhandling, Syddansk Universitet, Institut for Litteratur, Kultur og Medier.
- Moldehn, Dominique (1996): *Buchwerke: Künstlerbücher und Buchobjekte von 1960 bis 1995*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Moles, Abraham (1971a): "Art and cybernetics in the supermarket" i: *Cybernetics, art and ideas* (red. Jasia

- Reichhardt), London: Studio Vista, pp. 61-71.
- Moles, Abraham (1971b): *Art et ordinateur*, Paris: Casterman.
- Morell, Lars (1998): *Per Kirkeby. Plakater 1962-1998*, Århus: Dansk Plakatumuseum.
- Morell, Lars (1999): *Erik Hagens. Plakater 1962-1999*, Århus: Dansk Plakatumuseum.
- Morell, Lars (2000): *Lene Adler Petersen & Bjørn Nørgaard. Plakater 1967-2000*, Århus: Dansk Plakatumuseum.
- Morell, Lars (2001): *Tom Krøjer. Plakater 1968-2001*, Århus: Dansk Plakatumuseum.
- Morell, Lars (2002): *Poul Gernes' plakater 1947-1994*, Århus: Dansk Plakatumuseum.
- Morell, Lars (2003a): "Et tilbageblik. Interview med Peter Louis-Jensen" i: *Peter Louis-Jensen Retrospektiv* (red. Christine Buhl Andersen), Sorø: Vestsjællands Kunstmuseum, pp. 105-111.
- Morell, Lars (2003b): *John Davidsens plakater 1964-2003*, Århus: Dansk Plakatumuseum.
- Morell, Lars (2004): *Joseph Beuys og Danmark*, Århus: Dansk Plakatumuseum.
- Morgan, Robert (1985): "Systemic Books by Artists" i: *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook* (red. Joan Lyons), New York: Peregrine Smith Books/Visual Studies Workshop Press, pp. 207-222.
- Morris, Robert (1968): "Antiform" i: *ta'* nr. 8, 1968, pp. 32-34.
- Mortensen, Klaus P. & May Schack (red.) (2007): *Dansk litteraturs historie*, bind 5, 1960-2000, København: Gyldendal.
- Moster, Stefan (2000): "Das Auge liest mit. Formen von Bild-Text-Relationen in moderner Lyrik", i: Annegret Heitmann u. Joachim Schiedermaier (red.): *Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000, pp. 257-287.
- Motherwell, Robert (red.) (1981): *The Dada Painters and Poets: An anthology* [1951], 2. udgave, Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Motte Jr., Warren F. (1995): *Playtexts. Ludics in Contemporary Literature*, Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Motte Jr., Warren F. (1998): "Introduction" i: *Oulipo: A primer of potential literature* [1986], red. Warren F. Motte Jr., Illinois: Dalkey Archive Press, pp. xi-xv.
- Möbius, Hanno (2000): *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München: Fink Verlag.
- Møller, Mogens & Hein Heinsen (1970): "Kære — — ." i: *Hvedekorn* nr. 4, 1970, pp. 163.
- Mørch, Dea Trier (1969): "Poesien er på gaden" i: *Vindrosen* nr. 5, 1969, pp. 39-45.
- Müller, Maria (1987): *Aspekte der Dada-Rezeption 1950-1966*, Essen: Die Blaue Eule.
- Müller-Wille, Klaus (2007): *Figurationen des Realen. Phänomenotechniken in der dänischen und schwedischen Experimentalliteratur (1954-1974)*, Habilitationsschrift, Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel.
- Møglin-Delcroix, Anne (1997): *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris: Jean Michel Place & Bibliothèque nationale de France.
- Møglin-Delcroix, Anne (2004a): "1962 et après. Une autre idée de l'art" i: *Regarder. Raconter. Penser. Conserver. Quatre parcours du livre d'artiste des années soixante à nos jours* (red. Møglin-Delcroix, Demmatteis, Maffei & Rimmaudo), Mantova: Edizioni Corraini, pp. 42-57.
- Møglin-Delcroix, Anne & Demmatteis, Maffei & Rimmaudo (red.) (2004b): *Looking. Telling. Thinking. Collecting. Four directions of the artist's book from the Sixties to the present*, Casa del Mategna.
- Møglin-Delcroix, Anne (2005): "Beyond language" i: Vries, Herman de (2005): *herman de vries. les livres et les publications. catalogue raisonné*, Saint-Yrieix-La-Perche: centre des livres d'artistes, pp. 29-41.
- Møglin-Delcroix, Anne (2006): *Sur le livre d'artiste*, Marseille: Le mot et le reste.
- Møglin-Delcroix, Anne (2008): "Statement" i: *Outside of a dog. Paperbacks & other books by artists* (red. Clive Phillpot & Sune Nordgren), Gateshead: BALTIC, The Centre for Contemporary Art, pp. 18-19.
- Møglin-Delcroix, Anne (2009): "Ni mot, ni image: livres vierges" i: katalog til udstillingen *Voids. A retrospective of empty exhibitions* på Centre Pompidou (in press), pp. 1-15.
- Nash, Jørgen (1976): *Tekster fra kulturrevolutionen*, København: Hernov.
- Nehamas, Alexander (1987): "Writer, Text, Work, Author" i: *Literature and the Question of Philosophy* (ed. Anthony J. Cascardi), Baltimore and London: The John Hopkins University Press, pp. 265-291.
- Nerman, Bengt (1962) *Demokratins kultursyn*, Stockholm: Bonniers.
- Nerman, Bengt (1966): "Dikten och jagets bild" i: *Bonniers litterära magasin* nr. 2, 1966, pp. 119-128.
- Nesbit, Molly (1987): "What was an author?" i: *Yale French Studies*, Nr. 73, pp. 229-257.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1965a): "Eugen Gomringer" i: *Selvsyn* nr. 1, 1965, pp. 38.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1965b): "Følgeseddel" i: *at det at* (1965).

- Nielsen, Hans-Jørgen (1966a): "Konkretismens navne og grupperinger" i: *Vindrosen* nr. 3, 1966, pp. 6-8.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1966b): "Moden og den ny sensibilitet" i: *Billedkunst* nr. 4, 1966, pp. 39-43.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1967a): "Avantgarde-information" i: *Information* d. 3. april 1967.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1967b): "BOOM! Kunsten eksploderer!!" i: *Berlingske Tidende* d. 12. februar 1967.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1967c): "Dada Litteratur" i: *Information* d. 22. marts 1967.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1967d): "Det visuelle digt i Danmark" i: *Intermedia*. København: Sammenslutningen af Danske Kunstforeninger, upag.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1967e): "En psykiatrisk spilteori" i: *Information* d. 31. oktober 1967.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1967f): "Klær og krop" i: *Information* d. 4.-5. november 1967.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1967g): "Slurp for datamaskine. Et dramatisk projekt" i: *ta'* nr. 2, 1967, pp. 9-10.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1967h): "What's happening, baby?" i: *ta'* nr. 1, 1967, pp. 2-4.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1968a): "Kritik af den svenske intelligens" i: *Paletten* nr. 4, 1968, Göteborg, p. 50.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1968b): '*Nielsen' og den hvide verden*, København: Borgen.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1969): "Why not?" i: *MAK* nr. 2, 1969, pp. 27-29.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1969): "Århus-avantgarden" i: *Information* d. 17. april 1969.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1972): "En dydig efterskrift" i: Lars Arild (red.): "Billeder fra en verden i bevægelse. Hans-Jørgen Nielsen på klippebordet" i: *Kritik* nr. 21, 1972, pp. 20-24.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1980): *Billeder fra en verden i bevægelse. Politiske besyv 1968-80*. København: Tiderne Skifter.
- Nielsen, Hans-Jørgen (2006): *Nye sprog, nye verdener. Udvalgte artikler om kunst og kultur* (red. Tania Ørum, Morten Thing og Thomas Hvid Kromann), København: Gyldendal.
- Nielsen, Poul (1966): "Omkring den ny enkelhed" i: *Dansk Musiktidsskrift* nr. 5, 1966, pp. 138-142.
- Nielsen, Poul (1967): "Der står en hjort ved en skovsø" i: *ta'* nr. 1, 1967, pp. 4-8.
- Nielsen, Poul (1980): "Blå tid. Kunsten og tingene i tomheden" i: Poul Nielsen: *Hjerte og hjerne i musikken*, København: Borgen, pp. 127-130 [opr. trykt som kronik i *Berlingske Tidende* d. 8. Juni 1968].
- Nikolajsen, Rasmus (2006): *Last Night a DJ Shaved My Wife. En undersøgelse af litteratur skabt ud af allerede eksisterende litteratur - fra T.S. Eliot og Bertolt Brecht til den nye danske lyrik*. Københavns Universitet, Det Humanistiske Fakultet, Litteraturvidenskab.
- Nonboe, Michael (2003): *Billeder af en Karma Cowboy – buddhistiske aspekter af Dan Turèlls digtning*, upubliceret specialeafhandling, Aarhus Universitet, Institut for æstetiske fag, Afdeling for litteraturhistorie.
- Nylén, Leif (1961): "Konst, sanning och konventioner" i: *Rondo* nr. 1, 1961, pp. 20-25.
- Nylén, Leif (1966): "Textrealism" i: *Sextiotalskritik* (red. P. O. Enquist), 1966, pp. 270-276.
- Nylén, Leif (1966): "Beatles: en dröm om frihet" i: *Dansk Musiktidsskrift* nr. 4, 1966, pp. 104-107.
- Nylén, Leif (1968): "Biennalen m m" i: *Paletten* nr. 2, 1968, Göteborg, pp. 4-12.
- Nylén, Leif (1998): *Den öppna konsten: happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening.
- Nylén, Leif (2001): "Alt var ligesom i bevægelse" i: *Hans-Jørgen Nielsen. Et forfatterskabsportræt* (red. Tania Ørum), Hellerup: Spring, pp. 207-215.
- Nørgaard, Bjørn (1967): "Skulpturelle demonstrationer" i: *Billedkunst* nr. 4, 1967, pp. 14-19.
- Nørgaard, Bjørn (1968a): "berlin påske 1968 rudi dutschke skudt" i: *Paletten* nr. 2, 1968 (*ta'* 6 ½), p. 24.
- Nørgaard, Bjørn (1968b): "Om en aktion realiseret på K. E. 1967" i: *ta'* nr. 5, 1968, pp. 29.
- Nørgaard, Bjørn & Lene Adler Petersen (1969): *Slump bygger en by 1/7-7/7 på en mark nær Kirke Værløse og bor der imens*, København: (eget forlag?).
- Nørgaard, Bjørn, Henning Christiansen & Joseph Beuys (1967): "Manresa (Hommage à Schmela)" i: *ta'* nr. 4, 1967, pp. 9-13.
- Ohrt, Roberto (1990): *Phantom Avantgarde: eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg: Edition Nautilus.
- Olsson, Jesper (2005): *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, Stockholm: OEI Editör.
- Olsson, Jesper (2007): "Rondo & Gorilla – tidsskrift & kalender" i: *OEI* nr. 33-34-35, Stockholm, pp. 472-476.
- Paldam, Camilla Skovbjerg (2007): *Konstruktive collager fra 1920ernes surrealisme til Young British Artists*, upubliceret ph.d.-afhandling, Det Humanistiske Fakultet, Aarhus Universitet.
- Pastoureau, Michel (2001): *Blue. The History of a color*, Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Pedersen, Jacob Lund (2001): "Erfaring og udsigelse. Beckett, Blanchot og den problematiske subjektivitet" i: *Slagmark – tidsskrift for idéhistorie* nr. 32, 2001, 89-108.

- Pedersen, Jacob Lund (2005): *Den subjektive rest. Udsigelse og (de)subjektivering i kunst og teori*, Ph.d.-afhandling, Institut for Æstetiske Fag, Afdeling for Æstetik og Kultur, Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse, Aarhus Universitet.
- Pedersen, Jane (1967a): "Den ny abstraktion" i: *Billedkunst* nr. 1, 1967, pp. 25-36.
- Pedersen, Jane (1967b): "Systemic painting" i: *ta'* nr. 2, 1967, pp. 15-18.
- Pedersen, Jane (1968a): "Det tomme" i: *Billedkunst* nr. 3, 1968, pp. 158-160.
- Pedersen, Jane (1968b): "Eller-eller-strukturer" i: *Billedkunst* nr. 2, 1968, pp. 90-93 + p. 107.
- Pedersen, Jane (1968c): "Systemisk orden og uorden" i: *ta'* nr. 8, 1968, pp. 26-30.
- Pedersen, Jane (1969): "Det totale felt eller det aperspektiviske rum" i: *Selvsyn* nr. 3, 1969, pp. 34-43.
- Pedersen, Jane (1971): *Der er dejligt i Danmark viser Poul Gernes*, København: Borgen.
- Pedersen, Knud (1968): *Kampen mod borgermusikken*, København: Kunstbiblioteket.
- Pedersen, Knud (2005): *Knud Pedersens festlige hverdage. Tekster 1966-2001* (red. Nikolaj Zeuthen), Lindhardt & Ringhof.
- Perec, Georges (2003): "Lire: esquisse socio-physiologique" i: *Penser/Classer* [1985], Éditions du Seuil.
- Perkins, David (1992): *Is literary history possible?*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Perkins, Stephen (udateret): "Assembling Magazines (a.k.a. Compilations)" i: *The Zine & E-Zine Resource Guide på www.zinebook.com*.
- Perkins, Stephen (red.) (1996). *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*, Iowa: Subspace.
- Perloff, Marjorie (1991): *Radical artifice: Writing poetry in the age of media*, Chicago: University of Chicago Press.
- Perloff, Marjorie (2003): *The futurist moment. Avant-garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* [1986], Chicago: The University of Chicago Press.
- Perrée, Rob (2002): *Cover to cover: The artists' book in perspective*, Rotterdam: NAI Publishers.
- Petersen, Bent & Henrik Have (red.) (1985): *North* nr. 16, 1985.
- Phillipot, Clive (1985): "Some Contemporary Artists and Their Books" i: *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook* (red. Joan Lyons), New York: Peregrine Smith Books/Visual Studies Workshop Press, pp. 97-132.
- Phillipot, Clive (1993): "Twentysix Gasoline Stations That Shook The World: The Rise and Fall of Cheap Booklets as Art" i: *Arts Libraries Journal* 18, nr. 1, pp. 4-13.
- Phillipot, Clive (1998): "Books by artists and books as art" i: *Artist/Author. Contemporary Artists' Books* (red. Cornelia Lauf og Clive Phillipot), New York Distributed Art Publishers and The American Federation of Arts, pp. 30-55.
- Phillipot, Clive (2005): "The Furnace and MoMa" i: *The Drama Review* 49, 1 (T185), Spring 2005, New York University and the Massachusetts Institute for Technology, pp. 94-103.
- Poggioli, Renato (1968): *The Theory of the avant-garde*, Cambridge: Harvard University Press.
- Poschardt, Ulf (1998): *DJ-Culture*, London: Quartet Books.
- Prins, Henning (1989): "Hippie som happy", *Information* d. 13. juli 1989.
- Prothero, Stephen (1991): "On the Holy Road: The Beat Movement as Spiritual Protest" i: *The Harvard Theological Review* nr. 2 (April 1991) pp. 205-222.
- Puchner, Martin (2000): "Screeching Voices: Avant-Garde: Manifestos in the Cabaret" i: *Avant-Garde Critical Studies* nr. 15 (European Avant-Garde: New Perspectives), Amsterdam: Rodopi, 113-135.
- Puchner, Martin (2006): *Poetry of the revolution. Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Queneau, Raymond (1998): "Potential Literature" i: *Oulipo: A primer of potential literature* [1986], red. Warren F. Motte Jr., Illinois: Dalkey Archive Press, pp. 51-64.
- Rask, Kirsten (1995): *Stilistik. Sprogets former og litterære figurer*, København: Hans Reitzels forlag.
- Rebbelmund, Romana (1999): *Appropriation Art. Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Reich, Ebbe (Kløvedal) (1969a): „Grupper om eftermiddagen“ i: *Vindrosen* nr. 1, 1969, pp. 18-32.
- Reich, Ebbe (Kløvedal) (1969b): "Om halvfjerdsernes brug af metafysikken" i: *MAK* nr. 4, 1969, pp. 28-30.
- Reich, Ebbe (Kløvedal) (1969c): "Temps pour temps pourtant is money" i: *MAK* nr. 1, 1969, pp. 23-25.
- Reichhardt, Jasia (red.) (1968): *Cybernetic Serendipity. The Computer and the Arts*, A Studio International Special Issue, july-sept.-november, 1968.
- Reichhardt, Jasia (1971a): "Cybernetics, art and ideas" i: *Cybernetics, art and ideas* (red. Jasia Reichhardt), London: Studio Vista, pp. 11-17.
- Reichhardt, Jasia (1971b): *The Computer in Art*, London: Studio Vista, New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Richter, Hans (1964): *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Dumont.

- Richter, Hans (red.) (1966): *Dada 1916-1966: Dokumente der internationalen Dada-Bewegung: eine Ausstellung des Goethe Instituts zur Pflege deutscher Sprache und Kultur im Ausland*, München, 1966.
- Rifbjerg, Synne (2001a): ""Broder, er det ikke en smuk farve?" Per Kirkeby om Poul Gernes, interview af Synne Rifbjerg" i: *Invitation til en kop mælk – og alt godt fra Poul Gernes. Udvalgte værker 1955-1996*, Aalborg: Nordjyllands Kunstmuseum, pp. 10-15.
- Rifbjerg, Synne (2001b): ""Jeg ved ikke, om man nogensinde bliver sig selv" Bjørn Nørgaard om Poul Gernes, interview af Synne Rifbjerg" i: *Invitation til en kop mælk – og alt godt fra Poul Gernes. Udvalgte værker 1955-1996*, Aalborg: Nordjyllands Kunstmuseum, pp. 16-20.
- Riffaterre, Michael (1978): *Semiotics of poetry*, London: Methuen.
- Riffaterre, Michael (1979): *La production du texte*, Paris: Seuil.
- Rimmaudo, Annalisa (2003): *Le Groupe 70 et la poesia visiva en Italie (1963-79). Le livre comme lieu d'expérimentation*, thèse de doctorat de l'Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, inédite.
- Robbe-Grillet, Alain (1965): *På vej mod en ny roman*, Fredensborg: Arena.
- Rorimer, Anne (2001): *New Art in the 60s and 70s. Redefining reality*, London: Thames & Hudson.
- Rose, Barbara (1995): "A B C Art" (oprindeligt trykt i *Art in America*, October-November 1965) i: Gregory Battcock (red.): *Minimal Art. A Critical Anthology* [1968], Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp. 274-297.
- Rose, Barbara (2006): "The meaning of Monochrome" i: *Monochromes from Malevich to the present* (red. Valeria Varas og Raul Rispá), Los Angeles: University of California Press pp. 21-87.
- Rose, Mark (1994): *Authors and owners: The Invention of Copyright*, Cambridge: Harvard University Press.
- Rosendahl Thomsen, Mads (2002): "Hvor er systemerne? To samtaler med Niels Henrik Gregersen og Klaus Høeck" i: *Passage* nr. 42, 2002, pp. 83-93.
- Rosendahl Thomsen, Mads (2003): *Kanoniske konstellationer. Om litteraturhistorie, kanonstudier og 1920ernes litteratur*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Rosendahl Thomsen, Mads & Svend Erik Larsen (red.) (2005): *Litteraturhistoriografi*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Roth, Dieter (2004): *Books + Multiples. Catalogue Raisonné*, London: Edition Hansjörg Meyer.
- Rothenberg, Jerome & Steven Clay (2000): *A Book of the Book. Some Works & Projections about the Book & Writing*, New York: Granary.
- Röder, Sabine (red.) (2002): *Sand in der Vaseline. Künstlerbücher II. 1980-2002*, Köln: Walter König.
- Rønhede, Nikolaj (2002): "Omkring Haiku" i: *K & K* nr. 93, Aalborg: Medusa, pp. 31-47.
- Rønning, Helge (2001): "Nielsen og Norge" i: *Portræt af et forfatterskab. Hans-Jørgen Nielsen* (red. Tania Ørum), Hellerup: Spring, pp. 196-206.
- Salvo, Donna De (red.) (2005): *Open Systems. Rethinking Art c. 1970*, London: Tate.
- Sandbye, Mette (2007): *Kedelige billeder. Fotografiets snapshotæstetik*, København: Politisk revy.
- Sandler, Irving (1988): *American Art of the 1960s*. New York: Harper & Row Publishers.
- Sandstrøm, Bjarne (2001): "Før" i: *Hans-Jørgen Nielsen. Portræt af et forfatterskab* (red. Tania Ørum), Hellerup: Spring, pp. 30-39.
- Sangild, Torben (2004): *Objektiv sensibilitet. Om objektiveringstendenser i nyere kunst og musik med refleksioner over sensibilitetens afgørende rolle i kunstnerisk udtryk, erfaring og kritisk potentiale*, ph.d.-afhandling, København: Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.
- Sanouillet, Michel og Elmer Peterson (red.) (1989): *The Writings of Marcel Duchamp* [1973], Oxford og New York: Da Capo Press.
- Schepelern, Peter & Vibeke Jakobsen (red.) (2006): *Statens Kunstfond 1964-2004*, København: Statens Kunstfond.
- Scheunemann, Dietrich (red.) (2005): *Avant-garde/Neo-avant-garde*, Avant-garde Critical Studie nr. 17, 2005, Amsterdam: Rodopi.
- Scheunemann, Dietrich & Anna Katharina Schaffner (red.) (2006): *Neo-avant-garde Avantgarde Critical Studies* nr. 20, 2006, Amsterdam: Rodopi.
- Schifferli, Peter (red.) (1963): *Das war Dada. Dichtungen und Dokumente*, Zürich: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Schiødt, Hans Jørgen (1969): "Poesien og systemet" i: *Mak* nr. 5 1969, pp. 20-22.
- Schmidt, Ulrik (2007): *Minimalismens æstetik*, København: Museum Tusculanum.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit (2005): *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin: Akademie-Verlag.
- Schneider, Ute (2001): "Artikulationsort Zeitschrift" i: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden* (red. Heinz Ludwig Arnold), *Text + Kritik Sonderband*, München, pp. 171-181.

- Schou, Søren (1969): "Fantasien til MAKten" i: *Information* d. 2. juni 1969.
- Schou, Søren (1985): "Fra jegbevidsthed til rollebevidsthed" i: *Dansk litteraturhistorie bind 8. Velfærdsstat og kulturkritik 1945-80*, København: Gyldendal, pp. 462-479.
- Schou, Søren (1999): "Det nye ved nyrealismen" i: *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst* (red. Mai & Borup), København: Gad, pp. 303-322.
- Schou, Søren (2001): *Og andre forfattere. Dansk fiktionsprosa 1945-60*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Schwartz, Charlotte Præstegaard (red.) (2007): *Kunst som idé. Konceptuelt fotografi i Danmark 1965-79*, København: Det kongelige bibliotek.
- Schwartz, Charlotte Præstegaard (2007): "Storslåede idéer og sære trivialiteter – dansk konceptuelt fotografi i 1960'erne og 1970'erne" i: *Kunst som idé. Konceptuelt fotografi i Danmark 1965-1979*, København: Det Kongelige Bibliotek, pp. 9-79.
- Schwarz, Arturo (1964): "Contributions à une poétique du Ready-Made" i: *Marcel Duchamp. Ready-mades etc. (1913-1964)*, (red. Walter Hopps et al.), Paris & Milano: The Terrain Vague Paris, pp. 13-36.
- Schöning, Udo (2000): "Die Internationalität nationaler Literaturen. Bemerkungen zur Problematik und ein Vorschlag" i: *Internationalität nationaler Literaturen* (red. Udo Schöning), Göttingen: Wallstein, pp. 9-43.
- Sestoft, Carsten (2001): "Tekst og kontekst i litteraturhistorien. Litteratur som distinkt historisk praksis" i: *K & K* nr. 2, 2001, pp. 109-122.
- Sievers, Rudolf (red.) (2004): *1968. Eine Enzyklopädie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Skyum-Nielsen, Erik (1982a): *Modsprogets proces*, Fredensborg: Arena.
- Skyum-Nielsen, Erik (1982b): "Subkulturelle stemmer. Om brugslyrik, sanglyrik og rock-inspireret poesi" i: *Danske digtere i det 20. århundrede*, Gad København, pp. 351-388.
- Smithson, Robert (1967): "Entropi og den ny skulptur" i *ta'* nr. 4, 1967, pp. 26-34.
- Sonne, Harly og Bent Rosenbaum (1993): *Det er et bånd, der taler* [1979], København: Gyldendal.
- Sontag, Susan (1966): "Imod fortolkning" i: *Vindrosen* nr. 4, 1966, pp. 13-23.
- Sontag, Susan (1969): *Styles of Radical Will*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, Susan (1971): "Plakater. Reklame, kunst, propaganda, handelsvare" i: *Louisiana revy* nr. 3-4, 1971, pp. 5-29.
- Sontag, Susan (2001): *Against Interpretation* [1966], New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Spoerri, Daniel (1967): "Fra: En anekdoteret tilfældigheds-topografi" i: *Vindrosen* nr. 3, 1967, pp. 7-8 og 27-34.
- Stallmann, Richard (2002): *Free software, free society. Selected essays*. Boston: GNU Press.
- Steen, Vagn (1962): "Fra poetisk lek til poetisk alvor" i: *Meddelelser fra Dansk lærerforeningen* nr. 4, 1962, pp. 311-319).
- Steen, Vagn (1965): "Tak for kunststøtten" i: *Berlingske Aftenavis* d. 31. marts 1965.
- Steen, Vagn (1966): "Legende spil – spillevende leg" i: *Paletten* nr. 2, 1966, pp. 84-87 plus p. 113.
- Steen, Vagn (1969a): *Læsninger*, København: Borgen.
- Steen, Vagn (1969b): (pressemeldelse) til *Et godt bogøje*, 1969 (Borgens arkiv).
- Steffensen, Erik (2000): *Poul Gernes*, Valby: Borgen.
- Stidsen, Marianne (2005): "Mellem kanon og kultur – et forsøg" i: *Hovedsporet. Dansk litteratur historie*, København: Gyldendal, pp. 613-658.
- Stidsen, Marianne (2008): "Jeg skaber selv mit selv – Michael Strunge og den senmoderne identitetsproblematik" i: *En bog om Michael Strunge* (red. Anne-Marie Mai & Jørgen Aabenhus), Borgen: København, pp. 226-268.
- Stolpe, Jan (1966): "Utkast" i: *komma* nr. 2, oktober 1966, p.1.
- Stolpe, Jan (1967): "Utkast" i: *komma* nr. 3, juni 1967, p. 1.
- Sudhalter, Adrian V. (2005): *Johannes Baader and the demise of Wilhelmine culture: architecture, Dada, and social critique 1875-1920*, upubliceret ph.d.-afhandling, New York: New York University.
- Suzuki, D. T. (1962): *Zenbuddhisme. En orientering*. København. Hans Reitzel.
- Swenson, G. R. (2004): "What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I" [opr. i *ARTNEWS*, November 1963] i: *I'll be your mirror. The Selected Andy Warhol Interviews* (red. Kenneth Goldsmith), New York: Carrol and Graf Publishers, pp. 15-20.
- Svensson, Gary (2000): *Digitala pionjärer: datorkonstens introduktion i Sverige*, Department of Communication Studies, Linköping University, 2000.
- Sypher, Wylie (1962): *Loss of the self in modern literature and art*, New York: Vintage Books.
- Szasz, Thomas (1961): *The Myth of Mental Illness. Foundations of a Theory of Personal Conduct*, New York: Harper.
- Søndergaard, Morten (2006): *Rumpunkteringer: Show-Bix og Per Højholts mediebeviste praksis 1967→*, Ph.d.-afhandling, Roskilde Universitet, & Museet for Samtidskunst.
- Sørensen, Jens Smærup (2005): "Efterskrift" i: Per Højholt: *Samlede digte*, København: Gyldendal, pp. 648-656.

- Teilmann, Katja (2006): *Genreblandinger. Ironisk og humoristisk multigenericitet i dansk litteratur efter 1800*, ph.d.-afhandling, Odense: Syddansk Universitet.
- Thing, Morten (2001): "Poesi & Politik. Hans-Jørgen Nielsen i oprørets og politikens verden" i: *Hans-Jørgen Nielsen. Portræt af et forfatterskab* (red. Tania Ørum), Hellerup: Spring, pp. 151-161.
- Thomas, Karin (red.) (1990): *Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, Köln: Dumont.
- Thon, Jahn (1995): *Tidsskriftets forståelsesformer. Profil og profilisterne 1959-1989*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Thon, Jahn (2001): *Refleksjon – kritikk – protest. Forståelsesformer i unglitterære tidsskrifter: Heretica. Rondo og Profil*. Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Thorsen, Jens Jørgen (1987): *Modernisme i dansk malerkunst*, København: Fogtdal.
- Thygesen, Erik (1967): "Aberne i Jerusalem Zoo. Spredt bemærkninger, noter, citater m.m." i: *ta'* nr. 3, 1967, pp. 5-8.
- Thygesen, Erik (1968a): "Den Anfang, Mittl und Ende, Ach Herr, Zum Besten Wende. Om "episk vision"" i: *ta'*, nr. 8, 1968, København: h. m. bergs forlag, pp. 8-11.
- Thygesen, Erik (1968b): "Med patronhylstre, smykkeskin, peberbøsser som fortællere. Om environment-romanen" i: *ta'* nr. 6, 1968, pp. 22-29.
- Thygesen, Erik (1968c): "System og system er to ting – systemisk noget helt tredje" i: *Vindrosen*, nr. 4, 1968, København: Gyldendal, pp. 55-61.
- Thygesen, Erik (1969): "Andys bøger – nogle overfladiske bemærkninger" i: *Selvsyn* nr. 1, september 1969, pp. 67-72.
- Thygesen, Erik (1978): "To forsider af Hætsj" i: *Dengang i 60'erne* (red. Bente Hansen et al.), København: Informations forlag, pp. 154-155.
- Thygesen, Erik (1997): "Forud for den vilde teknologi" i: *Information* d. 29. juli 1997.
- Thygesen, Erik (1999): "Dengang var det lort og gips – nu er det guld og glimmer" i: *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst* (red. Anne-Marie Mai og Anne Borup), København: Gad, pp. 177-193.
- Thygesen, Erik (2003): "Aktionen som livsform" i: *Peter Louis-Jensen Retrospektiv* (red. Christine Buhl Andersen), Sorø: Vestsjællands Kunstmuseum, pp. 121-125.
- Thygesen, Erik & Stig Brøgger (1970): "Kosuth – en præsentation" i: *Information* d. 5. januar 1970.
- Thygesen, Erik & Stig Brøgger (1989): "Kunsten som idé som idé" i: *Profil* nr. 1, 1989.
- Thøfner, Tomas (2004): "Forord: Poesi med stort C" i: *Thøfner: Altings A*, Valby: Borgen, pp. 7-12.
- Tzara, Tristan (2004): "Dadamanifest om den svage og bitre kærlighed (1920)" i: *Ars Poetica – Fransk poetik i det tyvende århundrede* (red. Adam Ægidius), København: Basilisk, pp. 39-49.
- Tøjner, Poul Erik (2002): "'Men jeg er måske simpelthen sådan en gammeldags type ...' Samtale med Per Kirkeby" i: *Per Kirkeby. 122 x 122. Maleri på masonit*, Humlebæk: Louisiana, pp. 7-19.
- Varas, Valeria & Raul Rispa (2006): *Monochromes from Malevich to the present* (red. Valeria Varas og Raul Rispa), Los Angeles: University of California Press.
- Vogler, Thomas A. (2000): "When a book is not a book" i: *A Book of the Book. Some Works & Projections about the Book & Writing* (red. Jerome Rothenberg & Steven Clay), New York: Granary Books, pp. 448-465.
- Vries, Herman de (2005): *herman de vries. les livres et les publications*. catalogue raisonné, Saint-Yrieix-La-Perche: Centre des Livres d'Artistes.
- Vöge, Lasse (2004): "'Is there a world?' Jack Kerouacs *Spontaneous Prose* som non-dualistisk frigørelsesprojekt" i: *Frigørelsens hylen. En bog om den amerikanske beatgeneration* (red. Per Olsen & Christen Kold Thomsen), Odense: Syddansk Universitetsforlag, pp. 145-178.
- Walldén, Katja (red.) (1969): *Poesin måste göras av alla!: Förändra världen!/Poetry must be made by all! Transform the world!*, Stockholm: Moderna Museet.
- Walsh, Mary Ruth (2003): "A Labyrinth in a Box: Aspen 5+6" i: *CIRCA* 104, Summer 2003, pp. 42-46.
- Warhol, Andy (1975): *The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and Back Again)*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Warhol, Andy (2004): *I'll be your mirror. The Selected Andy Warhol Interviews* (red. Kenneth Goldsmith), New York: Carrol and Graf Publishers.
- Warwick, Arthur (1998): *The Sixties. Cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958-c.1974*, Oxford: Oxford University Press.
- Watts, Alan W. (1957): *The Way of Zen*, New York: Pantheon Books.
- Watts, Alan W. (1993): *Zen-buddhismen. En vej til sindets frigørelse* [1962], København: Borgen.
- Watts, Alan W. (1997): *Zen & The Beat Way*, Boston: Tuttle Publishing.

- Welchman, John C. (2001): *Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, San Diego: Gordon and Breach Arts International.
- Wermlund, Sven: (1949): *Samvetets oppkomst. En socialpsykologisk studie*, Stockholm: Geber.
- Wermlund, Sven (1951): *Människan som samhällsvarelse*, Lund: Glerup.
- Westgeest, Helen (1997): *Zen in the fifties – interaction in art between east and west*. Cobra museum voor moderne kunst, Amstelveen: Waanders Uitgevers.
- White, Michael (2001): "Johannes Baader's *Plasto-Dio-Dada-Drama*: the Mysticism of the Mass Media" i: *Modernism/modernity*, vol. 8, nr. 4, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 583-602.
- Williams, Emmett (red.) (1967): *An anthology of concrete poetry*, New York: Something Else Press.
- Williams, Rhys W. (2005): "Wilhelm Worringer and the Historical Avant-Garde" i: *Avant-Garde Critical Studies* nr. 17, 2005 (Avant-Garde/Neo-Avant-Garde), Amsterdam: Rodopi, pp. 49-62.
- Wimmsat, W. K. (1954) & C. Beardsley "The Intentional Fallacy" i: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954.
- Wiseman, Mary Bittner (1987): "Barthes and the Utopias of Language" i: *Literature and the Question of Philosophy* (red. Anthony J. Cascardi), Baltimore and London: The John Hopkins University Press, pp. 295-313.
- Wittgenstein, Ludwig (1963): *Tractatus Logico-Philosophicus* [1921], København: Gyldendal.
- Woodmansee, Martha (1994): "On the Author Effect: Recovering collectivity" i: *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature* (red. Martha Woodmansee og Peter Jaszi), London: Duke University Press, pp. 15-28.
- Worringer, Wilhelm (1976): *Abstraktion und Einfühlung* [1908]: München: Piper Verlag.
- Wye, Deborah (2002): "Art Issues/Book Issues: An Overview" i: *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934*, New York: Museum of Modern Art, pp. 10-23.
- Würtz-Frandsen, Jan (1976): *Nogle danske kunstnere efter 1945*, København: Kunstforeningen.
- Würtz Frandsen, Jan (1977): "Hvor er mennesket?" i: Hein Heinsen: *Struktur og mening*, Sønderjyllands Kunstmuseum, katalog, udstilling 10. juni – 14. juli 1977, pp. 5-17.
- Xenakis, Iannis (1963): *Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale* i: *La Revue Musicale* nr. 253-254, Paris.
- Yngborn, Katarina (2007): *Auf den Spuren einer 'Poetik des Weißen': Funktionalisierung von Weiß in der skandinavischen Literatur der Moderne*, ph.d.-afhandling. München. (publiceres 2009 under samme titel i Rombach Verlag, Freiburg i. B.).
- Zima, Peter V. (2000): "Zitat – Intertextualität – Subjektivität. Zum Funktionswandel des literarischen Zitats zwischen Moderne und Postmoderne" i: *Avant Garde Critical Studies* (temanummer: "Instrument Zitat"), Amsterdam og Atlanta: Rodopi, pp. 297-326.
- Ørum, Tania (2000): "Efterskrift" i: *Nielsen sort på hvidt. Samlede digte*, København: Tiderne skifter, pp. 441-468.
- Ørum, Tania (2004): "Avantgardekunsten – radikaliseringsens fortrop i 1960'erne" i: *1968. Dengang og nu* (red. Morten Bendix Andersen og Niklas Olsen), København: Museum Tusculanum, pp. 165-180.
- Ørum, Tania (2005a): "Den Eksperimenterende Kunstscole: Avantgardens radikaliseringslogik" i: *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik* (red. T. Ørum, M.P. Huang og C. Engberg), Hellerup: Spring, pp. 223-239.
- Ørum, Tania (2005b): "Tidsskriftet *ta'* som manifest" i: *Passage* nr. 53, 2005, Aarhus, pp. 15-27.
- Ørum, Tania (2006): "Minimal Requirements of the Post-War Avant-Garde of the 1960s" i: *Avant-Garde Critical Studies* nr. 20, 2006, pp. 145-160.
- Ørum, Tania (2007): "Digte for en daler" i: *OEI* 33-34-35, Stockholm, pp. 477-481.
- Ørum, Tania (2009): *De eksperimenterende tressere*, København: Gyldendal (in press).
- Ørum, Tania (2005) & Marianne Ping Huang (2005): "En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik [indledning]" i: Ørum, Huang & Engberg (red.) (2005): *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, Hellerup: Spring, pp. 7-18.
- Ørum, Tania, Marianne Ping Huang & Charlotte Engberg (red.) (2005): *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, Hellerup: Spring.
- Aagesen, Dorthe (1999): "Positioner i den europæiske pop" i: *EuroPop. A dialogue with the US*. Ishøj: Arken, Museum for Moderne Kunst, pp. 60-71.
- Aagaard Andersen, Gunnar (1968): "Om og omkring galerie Köpcke (Koepcke, Kópke)" i: *Billedkunst* nr. 3, 1968, pp. 144-150.
- Aalbæk-Nielsen, Kai (1967): "Er mennesket overhovedet en realitet?" i: *Information* d. 2. februar 1967.

Aarseth, Esben J. (1997): *Cybertext – Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.

DAGBLADSANMELDELSER

Kirkeby, Per: *Copyright* (1966)

Bjørnkjær, Kristen: "Jeg kan stadig affyre en revolver, Johnny!" i: *Demokraten*, 28. maj 1966.
Bonde Jensen, Jørgen: "Citater i kunsten" i: *Politisk revy*, nr. 59, 1. juli 1966.
Brandt-Pedersen, Finn: "Pop digte?" i: *Information*, 27. maj 1966.
Fonsmark, Henning: "Kopismen" i: *Berlingske Tidende*, 21. juni 1966.
Hejlskov Larsen, Steffen: "Ikke andet end C" i: *Berlingske Aftenavis*, 4. juni 1966.
Nielsen, Hans-Jørgen: "Legen, kærligheden, døden – en original debutant" i: *Ekstra Bladet*, 7. juni 1966.
Rifbjerg, Klaus: "Kopiret" i: *Politiken*, 28. maj 1966.
Steen, Vagn: "En Kirkeby kan" i: *Jyllands-Posten*, 3. juni 1966.

Kirkeby, Per: *Blå, tid* (1967)

Nielsen, Hans-Jørgen: "Kunsten, livet og spillereglerne" i: *Information*, 25. april 1967.
Nielsen, Poul: "Blå tid. Kunsten og tingene i tomheden" i: *Berlingske Tidende*, 8. juni 1968.

Kirkeby, Per: *Blå, ornament* (1969)

Andersen, Hans: "Blå hundes uendelighedsløb. Det er kun sideantallet, der sætter grænsen for kunstens (u)anede muligheder" i: *Jyllands-Posten*, 16. juni 1969.
H.B.: "Afslapningsøvelse" i: *Berlingske Aftenavis*, 30. juni 1969.
Johansen, Jørgen: "Hvilken hæmningsløs skuen" i: *Berlingske Tidende*, 12. juli 1969.
Smærup Sørensen, Jens: "Sort, boganmeldelse" i: *Demokraten*, 4. juli 1969.
Thule, Vagn: "Kuriositet. Per Kirkebys nye bog rummer ingen skrevne tekster" i: *Sjællands-Posten*, 14. juli 1969.

Nielsen, Hans-Jørgen: *vedr. visse foreteelser* (1967)

Barfoed, Niels: "Tidligere udkom..." i: *Politiken*, 3. december 1967.
Brostrøm, Torben: "Bogattentater" i: *Information*, 14. december 1967.
Fonsmark, Henning: "Poesi som pjat" i: *Berlingske Tidende*, 26. november 1967.
Hejlskov Larsen, Steffen (signatur: SHL): "Visse foreteelser i lyrikken" i: *Berlingske Aftensavis*, 15. januar 1968.
Højholt, Per: "Hvidt i hvidt" i: *Aarhus Stiftstidende*, 10. december 1967.

Nielsen, Hans-Jørgen: *'Nielsen' og den hvide verden* (1968)

Bedsted, Svend: "Horisontal Nielsen", i: *Jyllands-Posten*, 13. august 1968.
Bonde Jensen, Jørgen: "Funktionær for det bestående" i: *Vindrosen* nr. 7, 1968, pp. 71-76.
Brostrøm, Torben: "Ind og vend / med hj-n" i: *Information*, 12. august 1968.
Møller, Per Stig: "Meta-Nielsen, en kunstfilosof" i: *B.T.*, 13. august 1968.
Poulsen, Bjørn: (uden titel) i: *Selvsyn* nr. 3, 1969, pp. 47-56.

Nielsen, Hans-Jørgen: *Dilettariatets Proktatur* (1969)

Barfoed, Niels: "Dada og det danske oprør" i: *Politiken*, 27. april 1969.
Brostrøm, Torben: "Mystematik" i: *Information*, 18. april 1969.
Brunse, Niels: "Provodada" i: *Superlove*, maj 1969.
Højholt, Per: "Dilettariatets diktatur. Og hvad Nielsen mener om det" i: *Aarhus Stiftstidende*, 24. april 1969.
Johansen, Jørgen: "Provokatører – før og nu" i: *Berlingske Tidende*, 5. maj 1969.

Nielsen, Hans-Jørgen: *"Den mand der kalder sig Alvard"* (1970)

Barfoed, Niels: "På tværs af tidsaksen" i: *Politiken*, 9. maj 1970.
Borum, Poul: "Dum som en dør" i: *Ekstra Bladet*, 1. maj 1970.
Brostrøm, Torben: "Vroooooooooommm ... siger det på syntaksautostradaerne" i: *Information*, 8. maj 1970.
Hejlskov Larsen, Steffen: "En dødsførsel på syntaksautostradaen" i: *Berlingske Aftenavis*, 14. maj 1970.
Højholt, Per: "Betyder ikke noget hvad der sker" i: *Aarhus Stiftstidende*, 5. maj 1970.

Johansen, Jørgen: "Operation Hvid" i: *Berlingske Tidende*, 4. maj 1970.
Smærup Sørensen, Jens: "Ublufærdig og intelligent" i: *Demokraten*, 23. maj 1970.

Steen, Vagn: *Skriv selv* (1965)

Fonsmark, Henning: "Må godt vil ikke kan ikke" i: *Berlingske Tidende*, 9. november 1965.
Nielsen, Hans-Jørgen: (uden titel) i: *Ekstra Bladet*, 5. november 1965.
Hejlskov Larsen, Steffen: "Verbalt detektivarbejde" i: *Berlingske Aftenavis*, 25. november 1965.
Brostrøm, Torben (signatur T.B.): "Do It Yourself" i: *Information*, 10. november 1965.

ta' nr. 1, 1967

Madsen, Peter: "Ta' et nyt tidsskrift" i: *Aktuelt*, 21. februar 1967.
Stangerup, Henrik: "Attituden er alt" i: *Politiken*, 19. februar 1967.
Therkilsen, Kjeld Rask (1967): "Blandkunst med ti i TA", *Berlingske Tidende* d. 19. februar 1967.

Dagbladsdebatten ifm. attituderelativismen:

Møller, Jens Glebe: "Spilleregler og spillets regler" i: *Information*, 31. juli 1967.
Methling, Finn: "Licentiaten og Nielsen" i: *Information*, 26. september 1968.
Andreasen, Uffe: "Rolletænkning – det passive produkt af omgivelserne" i: *Information*, 13. januar 1969.
Madsen, Børge: "Av(e) – Hans-Jørgen Nielsen!" i: *Information*, 20. januar 1969.

TIDSSKRIFTER FRA PERIODEN

Årstal i parentes angiver at hele det udgivne er anvendt.
Årstal uden parentes angiver anvendelse af de respektive årgange

A+B (1970)

Arena-information (1967-71)

Arkitektur og billedkunst (1969)

Aspen. The Magazine in a Box (1965-71), New York: Roaring Fork Press og Aspen Communications Inc.
Tilgængelig i digital form på www.ubu.com

Billedkunst (1966-68)

Bonniers litterära magasin, 1965-70

Der Dada 1-3, (1919-1920)

Digte for en Daler (1964-65)

Gorilla (1966-67)

Hvedekorn, 1964-70

Hætsj (1968-70)

Komma (1966-68)

MAK (1969-70)

Paletten 1966-70

Panel 13 information (1968-69)

Rondo (1961-64)

Selvsyn 1965-70

ta' 1-8, 6 ½ og 8 ½ (1967-68)

ta' BOX 1-4 og 2½ (1969-70)

Vindrosen, 1964-71

INTERVIEWS (via email)

Clausen, Claus (2007): Skriftlige svar på spørgsmål fra Thomas Hvid Kromann, juli 2007.
Hejlskov Larsen, Steffen (2007): Skriftlige svar på spørgsmål fra Thomas Hvid Kromann, juli 2007.
Kirkeby, Per (2007): Skriftlige svar på spørgsmål fra Thomas Hvid Kromann, august 2007.
Kirkeby, Per (2008): Skriftlige svar på spørgsmål fra Thomas Hvid Kromann, juni 2008.
Madsen, Sven Åge (2007): Skriftlige svar på spørgsmål fra Thomas Hvid Kromann, juli 2007.
Nørgaard, Bjørn (2007): Skriftlige svar på spørgsmål fra Thomas Hvid Kromann, august 2007.
Steen, Vagn (2008): Skriftlige svar på spørgsmål fra Thomas Hvid Kromann, oktober 2008.

APPENDIKS

Liste over approprierede stykker i Hans-Jørgen Nielsens *Diletariatets Proktatur* (1969)

NB: Stykkerne er ikke angivet i den kronologiske orden, i hvilke de optræder i romanen, men derimod sorteret som hhv. A-, B-, C- og D-stykker for at gøre denne liste mere anvendelig. Med mindre andet er angivet er hele det givne stykke approprieret fra den anførte kilde. Det citerede, f.eks. i stk. A4: "Johannes Baader, født 22. juni 1875...", angiver begyndelsen på stykket, ikke stykkets længde.

Den oprindelige rækkefølge på stykkerne i *Diletariatets Proktatur* er følgende: A1, A2, A3, A4, A5, A6, A7, A8, A9, B1, A10, A11, B2, A20, D4, D5, B7, B8, A21, B9, B10, A22, D6, B11, D7, A23, C1, C2, A24, C3, A12, A13, A14, B3, D1, D2, A15, A16, B4, A17, B5, A18, A19, B6, D3, D8, A25, D9, A26, B12, D10, A27, A28, B13, B14, D11, D12, A29, D13, A30, B15, B16, A31, D14, D15, A32, D16, D17, B17, A33, D18, B18, D19, D20, A34, A35, B19, D21, A36, A37, D22, B20, A38 og B(?)²¹.

Liste over approprieret litteratur

I nedenstående litteraturliste henvises til værker, som der er blevet approprieret fra. Den anførte Baader-antologi fra 1977 kan Nielsen selvsagt ikke have approprieret materiale fra, men den er anført som påvisning af at materialet rent faktisk stammer fra Baader. Hvilken specifik kilde Nielsen har anvendt for lige præcis dette materiale står (endnu) hen i det uvisse.

Baader, Johannes (1977): *Oberdada. Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten* (herausgeben und mit einem Nachwort von Hanne Bergius, Norbert Miller und Karl Riha), Lahn-Gießen: Anabas-Verlag.

Huelsenbeck, Richard (1920): *Dada Almanach*, Berlin: Erich Reiss Verlag.

Huelsenbeck, Richard (1964): *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Hamburg: Rowohlt.

Mehring, Walter (1959): *Berlin Dada. Eine Chronik mit Photos und Dokumenten*, Zürich: Verlag der Arche.

Richter, Hans (1964): *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Dumont.

Schifferli, Peter (red., 1963): *Das war Dada. Dichtungen und Dokumente*, Zürich: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Romanens titel

Titlen "Diletariatets Proktatur" indgår i Baaders egen beskrivelse af værket "Deutschlands Größe und Untergang": "Das ist die Weltrevolution des Kommunismus, der Stein der Bauleute und der Wahnsinn der Proktatur des Diletiariats (Hausmann), daß die Welt nach der grossen Hand schreit und doch sich weigert [...]" (Baader 1977: 93).

Romanens forside

På forsiden ser man et fotografi af Baader (ukendt fotograf) fra 1920. Fotografiet optræder på side 33 i *Dada Almanach* (1920).

A-stykkerne

- Stk. A1 (p. 7): Johannes Baader: "Reklame für mich" i: *Dada* nr. 2.
- Stk. A2 (p. 7): Johannes Baader: "Reklame für mich" i: *Dada* nr. 2.
- Stk. A3 (p. 7): "Baader, Johannes": stammer fra "Kurzbiographien" i: *Das war Dada. Dichtungen und Dokumente* (red. Peter Schifferli), 1963.
- Stk. A4 (p. 7-8): "Johannes Baader, født 22. juni 1875...": sekvens fra Raoul Hausmanns "Zwei dadaistische Persönlichkeiten" i: Huelsenbeck (1964: 220).
- Stk. A5 (p. 8): "Johannes Baader blev født...": afslutning på Baaders tekst "Die Acht Weltsätze". Afslutningen i stk. A5 er ikke altid med, men den optræder i Huelsenbeck (1964: 166).
- Stk. A6 (p. 8): "Johannes Baader havde i realiteten noget uhyggeligt over sig": i: Richter (1964: 129).
- Stk. A7 (p. 8) IKKE LOKALISERET
- Stk. A8 (p. 8): "Baader, Johannes. Architekt..." i: Mehring (1959: 54).
- Stk. A9 (p. 9): "Johannes Baaders væsen udstrålede..." i: Mehring (1959: 54-55).
- Stk. A10 (p.11): Sekvens fra Raoul Hausmanns "Zwei dadaistische Persönlichkeiten" i: Huelsenbeck (1964: 221).
- Stk. A11 (p.11): "I juni 1917 blev det klart for Franz, Baader og mig...": sekvens fra Raoul Hausmanns "Zwei dadaistische Persönlichkeiten" i: Huelsenbeck (1964: 220). Nielsen udelader efternavnet på Franz (Jung).
- Stk. A12 (pp. 11-12): "Jeg gik sammen med Baader på markerne..." sekvens fra Raoul Hausmanns "Zwei dadaistische Persönlichkeiten" i: Huelsenbeck (1964: 220).
- Stk. A13 (p. 12): "Den dæmoni..." i: Richter (1964: 128). Nielsen erstatter her "Berliner Dadaisten" med "disse mennesker".
- Stk. A14 (p. 12): "Desværre gav Franz os ikke de penge..." sekvens fra Raoul Hausmanns "Zwei dadaistische Persönlichkeiten" i: Huelsenbeck (1964: 221).
- Stk. A15 (p. 13): "I de følgende måneder", sekvens fra Raoul Hausmanns "Zwei dadaistische Persönlichkeiten" i: Huelsenbeck (1964: 221).
- Stk. A16 (p. 14): "Hvis I betaler for det, jeg spiser og drikker" i: Mehring (1959: 54).
- Stk. A17 (p. 14): "Om søndagen den 17. november gik han til...", sekvens fra Raoul Hausmanns "Zwei dadaistische Persönlichkeiten" i: Huelsenbeck (1964: 222).
- Stk. A18 (p. 15): "Johannes Baader havde allerede stået sin prøve...", i: Mehring (1959: 56).
- Stk. A19 (p. 14): "En anden gang afbrød Baader hofprædikanten Dryander..." i: Richter (1964:130).

- Stk. A20 (pp. 16-18): "I dag er det 100 år siden...": sekvens fra Raoul Hausmanns "Zwei dadaistische Persönlichkeiten" i: Huelsenbeck (1964: 222-223).
- Stk. A21 (pp. 19-20): "Den 15. Juli i det første år..." en let ændret version optræder i Baaders stykke "Die Überstaatsvisitkarte" i: Baader (1977: 26).
- Stk. A22 (p. 21): "Senere i 1919 rejste Baader til Weimar", sekvens fra Raoul Hausmanns "Zwei dadaistische Persönlichkeiten" i: Huelsenbeck (1964: 222).
- Stk. A23 (p. 22): "Nu rejste Baader til Weimar" i: Mehring (1959: 57-58).
- Stk. A24 (p. 23): IKKE LOKALISERET
- Stk. A25 (p. 24): "Baaders ivrige telegramveksling" i: Mehring (1959: 58), let ændret start.
- Stk. A26 (p. 25): "Det var Baader, der opfandt isbjørnegrotten..." i: Richter (1964: 139).
- Stk. A27 (pp. 25-26): "Under selve festhandlingerne..." i: Mehring (1959: 59).
- Stk. A28 (p. 26): "Nogle meddadaister har bagefter..." i: Mehring (1959: 60).
- Stk. A29 (p. 27): "Således gik det til at han ved selve grundlæggelsen..." i: Richter (1964: 129).
- Stk. A30 (pp. 27-28): "Sikkerhedstjenestens betjente", i: Mehring (1959: 59-60).
- Stk. A31 (p. 29-30): "Deres sidste chance, nådige frue" i: Mehring (1959: 55-56).
- Stk. A32 (pp. 30-31): "Da berlinerdadaisterne..." en udvidet og forandret version af Baaders "Die Überstaatsvisitkarte" i: Baader (1977).
- Stk. A33 (p. 30): "Som allerede nævnt lavede Baader montager...", sekvens fra Raoul Hausmanns "Zwei dadaistische Persönlichkeiten" i: Huelsenbeck (1964: 223).
- Stk. A34 (p. 34): Sekvens fra Raoul Hausmanns "Zwei dadaistische Persönlichkeiten" i: Huelsenbeck (1964: 224).
- Stk. A35 (p. 34): "Man véd, at Kurt Schwitters udførte...", sekvens fra Raoul Hausmanns "Zwei dadaistische Persönlichkeiten" i: Huelsenbeck (1964: 223).
- Stk. A36 (p. 35): "Baader tilintetgjorde disse plakattcollager..." i: Richter (1964: 130).
- Stk. A37 (p. 35): "Forskellen lå i, at Baader var en ægte fanatiker" i: Richter (1964: 130-131).
Nielsen fletter to forskellige dele af afsnittet "R.H. und R. H". Det er ikke som angivet Baader der er "ein echter Fanatiker", men derimod Hausmann.
- Stk. A38 (p. 36): "Da jeg spurgte efter Baader" i: Mehring (1959: 60).

B-stykkerne

- Stk. B1 (pp. 9-10): Johannes Baader: "Reklame für mich" i: *Dada* nr. 2. Se Huelsenbeck (1964: 225-226).
- Stk. B2 (p. 11): Johannes Baader: "Reklame für mich" i: *Dada* nr. 2. Se Huelsenbeck (1964: 226).
- Stk. B3 (pp. 12-13): Johannes Baader: "Reklame für mich" i: *Dada* nr. 2. Se Huelsenbeck (1964: 226).
- Stk. B4 (p. 14): Johannes Baader: "Reklame für mich" i: *Dada* nr. 2. Se Huelsenbeck (1964: 226).
- Stk. B5 (p. 15): Johannes Baader: "Reklame für mich" i: *Dada* nr. 2. Se Huelsenbeck (1964: 226).
- Stk. B6 (pp. 15-16): Johannes Baader: "Reklame für mich" i: *Dada* nr. 2. Se Huelsenbeck (1964: 226).

- Stk. B7 (p. 19): Johannes Baader: Die Acht Weltsätze i: Huelsenbeck (1964: 164-165).
Optræder også som „Eine Erklärung des Club Dada“ i *Dada Almanach* (1920), se Hanne Bergius: *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen* (1989), p. 150.
- Stk. B8 (p. 19): IKKE LOKALISERET (B8 udgøres af det samme stykke som B10).
- Stk. B9 (pp. 20-21): Johannes Baader: "Die Acht Weltsätze" i: Huelsenbeck (1964: 165-166).
- Stk. B10 (p. 21): IKKE LOKALISERET (B10 udgøres af det samme stykke som B8).
- Stk. B11 (p. 22): IKKE LOKALISERET
- Stk. B12 (p. 25): Johannes Baader: "Reklame für mich" i: *Dada* nr. 2. Se Huelsenbeck (1964: 226).
- Stk. B13 (p. 26): IKKE LOKALISERET
- Stk. B14 (p. 26): IKKE LOKALISERET
- Stk. B15 (p. 28): "Plus de peintres, plus de littérateurs...": fra Louis Aragon: "Manifeste du mouvement dada" i *Littérature* nr. 13, maj 1920 (p. 28), citeret efter Mehring (1959: 75). Alternativt i *Histoire du surréalisme: Suivie de documents surréalistes* (red. Maurice Nadeau), Éditions du Seuil, 1964.
- Stk. B16 (pp. 28-29): Johannes Baader: "Reklame für mich" i: *Dada* nr. 2. Se Huelsenbeck (1964: 226-227).
- Stk. B17 (p. 31) IKKE LOKALISERET
- Stk. B18 (pp. 32-33): IKKE LOKALISERET
- Stk. B19 (pp. 34): "Man erscheine in Massen" optræder i flyveseddel, se Baader (1977: 48). Tilføjelsen "durch dada für dada..." er måske Nielsens tilføjelse, en dada-variant af "durch für gegen ohne um", præpositioner, der styrer akkusativ.
- Stk. B20 (p. 36): IKKE LOKALISERET
- Stk. B(?) 21(p. 36): "Ewig währt am längsten": tautologi fra 1922 af Kurt Schwitters. Se kapitlet "Banalitäten, Sprüche und Sentenzen" i Schwitters *Das literarische Werk* (hrsg. v. Friedhelm Lach), 1973, bind 1, Köln: Dumont, p. 171.

C-stykkerne

- Stk. C1 (pp. 22-23): "Hr. Rigspræsident..." i: Mehring (1959: 54).
- Stk. C2 (p. 23): "Hr. Johannes Baader...", i: Mehring (1959: 58), let forkortet og ændret.
- Stk. C3 (p. 23): IKKE LOKALISERET

D-stykkerne

- Stk. D1 (p. 13): "Dada. Reklame-Gesellschaft" (p. 13), fra *Dada* nr. 1 (upag.).
- Stk. D2 (p. 13): "Baader & Baader", Usigneret stykke i *Dada* nr. 2, Nielsens tilføjelser:
"Baader (...) Weltrevolution" og "Der dadaistische Zentralrat (...) Steinplatz 8998".
- Stk. D3 (p. 17): "Den nye tid begynder med Overdadaens dødsår...": tekst fra omslaget til *Der Dada* nr. 1, 1919, Berlin, i: Richter (1964: 118).

Stk. D4 (p. 18):	"Deutschland muss untergehen!": titel på avis udgivet Malik-Verlag (der udgav mange af berlinerdadaisternes skrifter, jfr. Dickerman (2006: 125).
Stk. D5 (p. 18):	"En ny akt af Den Guddommelige Komædie", indledningen til Baaders "Die Acht Weltsätze" i: Baader (1977: 43).
Stk. D6 (p. 21):	"Wir werden Weimar in die Luft sprengen": pamfletten "Dadaisten gegen Weimar", flyveseddel fra 1919 eller 1920 (se hhv. Dickermann 2006: 137 og Richter 1964: 129).
Stk. D7 (p. 22):	IKKE LOKALISERET
Stk. D8 (pp. 23-24):	"Dadaisterne mod Weimar", flyveseddel, optrykt i Baader (1977: 48). Nielsen undlader flyvesedlens sidste par linjer plus de andre dadaisters (Hausmann, Tzara, Grosz m.fl.) navne og tilføjer "Præsident for Verdensaltet" til Baader.
Stk. D9 (p. 25):	IKKE LOKALISERET
Stk. D10 (p. 25):	Johannes Baader: "Reklame für mich" i: <i>Dada</i> nr. 2.
Stk. D11 (p. 26):	"På den hvide hest...", i: Mehring (1959: 59).
Stk. D12 (p. 27):	IKKE LOKALISERET
Stk. D13 (p. 27):	"DADACO ist der..." (p. 27), Baader: "Reklame für mich" i <i>Dada</i> nr. 2.
Stk. D14 (p. 30):	"Hi, hi, unge mand, dada er ikke nogen kunstretning...": flyveseddel/reklame for Baaders DADACO (dadaistisk håndatlas), i <i>Dada</i> nr. 2 og i: Baader (1977:64).
Stk. D15 (p. 30):	"Baader, Revodada, Fluidoskeptrik, Vulgårdiletantismus": De sidste to neologismer indgår i titlen "Dada-Ausstellung. Dadavorfrühling. Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Fluidoskeptrik, Vulgårdiletantismus" i Brauhaus Winter i Köln, april-maj 1919.
Stk. D16 (p. 31):	"HADO: Handbuch des Oberdada" optræder i udstillingskataloget til Dada-messen i 1920 under pkt. 159-166, (men der står "Oberdadaismus" i stedet for "Oberdada"). Udstillingskataloget er reproduceret i Bergius (2000).
Stk. D17 (p. 31):	IKKE LOKALISERET
Stk. D18 (p. 32):	"Kunsthandlung Dr. Otto Burchard...": Forsiden af udstillingskataloget til Den Første Dadamesse i 1920, Nielsen reviderer og udvider stykket, tilføjer bl.a. linjen "Diletaristisches Kulturdumping" i: Baader (1977: 88-89).
Stk. D19+D20 (pp. 33-34):	"Det store plasto-dio-dada-drama...": udgør stk. "z" i kataloget til Dada-messen i Berlin i 1920 i: Baader (1977: 90).
Stk. D21 (p. 35):	IKKE LOKALISERET
Stk. D22 (p. 35-36):	"OVERDADAEN inviterer hermed...": invitation til Dada-Ball d. 20. januar 1920, Nielsen har udskiftet komiteens tolv navne ud med lærer Hagendorf og modkomiteens fire stk. (Grosz, Hausmann, Huelsenbeck og Heartfield) ud med Præsidenten for Verdensaltet (dvs. Baader), i: Baader (1977: 97).
Stk. D23 (p. 37):	Portræt af Baader, tegnet af Ludwig Meidner i 1913 i: Mehring (1959: 57).